La Cultura

Storia Critica Testi

Questa Collana, al cui progetto e realizzazione hann dato decisivo contributo Giulio Carlo Argan, Guid Aristarco, Ranuccio Bianchi Bandinelli, Remo Cantoni Fedele D'Amico, Sandro D'Amico, Giacomo De nedetti, Ernesto De Martino, Bruno Maffi Enzo ci, presenta opere di letteratura, filosofia, sociologia, psicologia, etnologia, storia, arte; e diari, ... epistolari, storie letterarie, antologie-profilo di ... e poeti, classici e contemporanei, di og...

Per un immediato orientamento del libraio e al servizi interessi culturali del lettore, abbiamo suddiviso la Coll ove sezioni, distinguendo la copertina ...

ETTERATURA *verde*

ETNOLOGIA, STORIA DELLE RELIGIONI *rosso*

FILOSOFIA, SOCIOLOGIA, PSICOLOGIA *giallo*

SCIENZA, EPISTEMOLOGIA *verde scuro*

ARTE *arancione*

MUSICA *azzurro*

NEMA *oliva*

TEATRO *blu*

STORIA *viola*

Lire ...

3536

Jean-Paul Sartre CHE COS'È LA LETTERATURA?

BIBLIOTECA COMUNALE TRENTO
G
8
h
5591

JEAN-PAUL SARTRE

CHE COS'È LA LETTE-RATURA?

CASA EDITRICE IL SAGGIATORE

affondare come artigli nel reale, sono in breve diventate fantasticherie minute, in margine alle cose. Ma egli aveva troppa paura di scivolare per pensare a costruire, al di là del mondo, un universo che gli fosse personale. Ritornava subito agli oggetti, agli amici, alla sua decorazione, e i suoi sogni più tenaci – perché erano i meno pericolosi – si sono limitati a accarezzare le immagini di un piccolo adulterio semplice semplice, che egli ha raramente osato commettere. Nello stesso modo, il suo *Journal*, partito per essere un esercizio di lucida severità, diviene prestissimo un angolo ombroso e tiepido di complicità vergognosa con se stesso. È la contropartita dei temibili silenzi in famiglia di Lepic. Egli vi si sbraca, cosa che in un primo tempo non sembrava, perché lo stile è in abito da cerimonia. Agonizza la propria vita, il realismo in declino lo ha eletto per agonizzare in lui. Tuttavia – forse per questo tentativo accanito di distruggersi, forse per questo spezzettamento sistematico del grande periodo flaubertiano, forse per il suo presentimento sempre errato del concreto individuale, al di là delle apparenze astratte dell'empirismo? – tuttavia questo moribondo attesta una specie di catastrofe che ha gravato sugli scrittori della *Fin de Siècle* e che, direttamente o indirettamente, è all'origine della letteratura contemporanea.

1945

CHE COS'È LA LETTERATURA?

a Dolorès

«Se volete impegnarvi» scrive un giovane imbecille «che cosa aspettate a iscrivervi al P.C.?» Un grande scrittore che si è spesso impegnato e, ancor più spesso, disimpegnato, ma lo ha dimenticato, mi dice: «Gli artisti peggiori sono i più impegnati: guardate i pittori sovietici.» Un vecchio critico si lamenta dolcemente: «Voi volete assassinare la letteratura; nella vostra rivista il disprezzo per le Belle Lettere è ostentato insolentemente.» Un'animuccia mi apostrofa come testa quadra, il che è evidentemente per lui una delle peggiori ingiurie; un autore che si trascinò con pena da una guerra all'altra e il cui nome risveglia talvolta languidi ricordi nei vegliardi, mi rimprovera di non curarmi dell'immortalità: lui conosce, grazie a Dio, un mucchio di brava gente per cui l'immortalità è la principale speranza. Agli occhi d'un gazzettiere americano il mio torto è di non aver mai letto né Bergson né Freud; quanto a Flaubert, che non s'impegnò, sembra che mi perseguiti come un rimorso. Alcuni maligni strizzano l'occhio: «E la poesia? E la pittura? E la musica? Volete impegnare anche loro?» E certi spiriti marziali chiedono: «Di che si tratta? Della letteratura impegnata? Ebbene, è il vecchio realismo socialista, a meno che non si tratti di un rifiorire di populismo, per di più aggressivo.»

Quante sciocchezze! Il fatto è che si legge in fretta e male, e che si giudica prima d'aver capito. Quindi, ricominciamo. Ciò non diverte nessuno, né voi né me. Ma bisogna ribadire il chiodo. E poiché i critici mi condannano in nome della letteratura senza mai dire che cosa intendono per letteratura, la risposta migliore sarà esaminare l'arte di scrivere senza pregiudizi. Che cos'è lo scrivere? Perché si scrive? Per chi? In realtà, pare che nessuno se lo sia mai chiesto.

I. CHE COS'È SCRIVERE?

No, non vogliamo «impegnare anche» pittura, scultura e musica; o, almeno, non allo stesso modo. E perché dovremmo volerlo? Quando uno scrittore dei secoli scorsi esprimeva un'opinione sul suo mestiere, gli si chiedeva forse di farne subito l'applicazione alle altre arti? Ma oggi è elegante «parlare di pit-

tura» nel gergo del musicista o del letterato, e «parlar di letteratura» nel gergo del pittore, come se non ci fosse, in fondo, una sola arte che si esprime indifferentemente nell'uno o nell'altro idioma, alla maniera della sostanza spinoziana, riflessa adeguatamente da ciascuno dei suoi attributi. Senza dubbio è possibile trovare all'origine di qualsiasi vocazione artistica una certa scelta indifferenziata, che solo più tardi, attraverso le circostanze, l'educazione e il contatto con il mondo, si farà particolare. Senza dubbio, ancora, le arti di una stessa epoca si influenzano vicendevolmente e sono condizionate dagli stessi fattori sociali. Ma coloro che vogliono far vedere l'assurdità di una teoria letteraria mostrando che essa è inapplicabile alla musica devono prima provare che le arti sono parallele. Ora, tale parallelismo non esiste. Qui, come dappertutto, non è soltanto la forma che è diversa, ma anche la sostanza; una cosa è lavorare su dei colori e dei suoni, un'altra esprimersi con delle parole. Le note, i colori, le forme, non sono dei segni, non rinviano a qualcosa che sia esterno ad essi. Beninteso, è completamente impossibile ridurli strettamente a se stessi, e l'idea di un suono puro, per esempio, è un'astrazione: non esistono, come ha dimostrato Merleau-Ponty nella *Fenomenologia della percezione*, qualità o sensazioni talmente spoglie da non essere penetrate di significato. Ma il piccolo senso oscuro che le abita, lieve gaiezza, timida tristezza, resta in loro immanente o trema loro d'attorno come bruma di caldo; *è* colore o suono. Chi potrà distinguere il verde chiaro dalla sua aspra gaiezza? E non è già dire troppo parlare dell'«aspra gaiezza del verde chiaro»? C'è il verde, c'è il rosso, e è tutto; sono delle cose, esistono di per se stesse. È vero che per convenzione si può loro conferire il valore di segni. Così si parla del linguaggio dei fiori. Ma se, in seguito a un accordo, le rose bianche per me significano «fedeltà», è perché ho smesso di vederle come rose: il mio sguardo le attraversa per guardare al di là di questa virtù astratta; io le dimentico, non noto il loro muscoso brulichìo, il loro dolce profumo marcio; non le ho nemmeno viste. Il che vuol dire che non mi sono comportato da artista. Per l'artista, il colore, il profumo, il tintinnio del cucchiaio sul piattino sono *cose* in grado supremo; egli si ferma alla qualità del suono o della forma, vi ritorna senza sosta, e se ne incanta; è questo colore-oggetto che trasferirà sulla tela, e gli farà subire una sola modificazione: lo trasformerà in oggetto *immaginario*. È quindi lontanissimo dal considerare i colori e i suoni come un *linguaggio*.[1] Ciò che vale per gli elementi della creazione artistica vale anche per le loro combinazioni:

il pittore non vuole tracciare dei segni sulla tela, vuole creare[2] una cosa; e se mette insieme del rosso, del giallo e del verde, non v'è alcuna ragione perché il loro impasto possegga un significato definibile, cioè rimandi esplicitamente a un altro oggetto. Indubbiamente questo impasto è anch'esso abitato da una anima, e poiché sono occorsi dei motivi, magari nascosti, perché il pittore scegliesse il giallo piuttosto del viola, si può sostenere che gli oggetti in tal modo creati riflettano le sue più profonde tendenze. Tuttavia essi non esprimono mai la sua collera, la sua angoscia o la sua gioia, come lo fanno le parole o un'espressione del viso: essi ne sono impregnati; e le sue emozioni, essendo filtrate in quelle tinte che, di per sé, avevano già qualcosa come un senso, si confondono e si offuscano; nessuno può rintracciarvele del tutto. Questo squarcio giallo del cielo sopra il Golgota il Tintoretto non l'ha scelto per *significare* l'angoscia, né tanto meno per *provocarla*; esso *è* angoscia e, a un tempo, cielo giallo. Non cielo d'angoscia, né cielo angosciato; è un'angoscia tramutatasi in squarcio giallo del cielo e che, di colpo, è sommersa, impastata delle qualità proprie delle cose, dalla loro impermeabilità, estensione, permanenza cieca, esteriorità, e da quella infinità di rapporti che esse stabiliscono con le altre cose; vale a dire che essa non è più affatto leggibile, è come uno sforzo immenso e vano, sempre fermo a mezza strada tra il cielo e la terra, per esprimere ciò che la loro natura vieta loro di esprimere. E, similmente, il significato di una melodia – se ancora si può parlare di significato – non è nulla al di fuori della melodia stessa, al contrario delle idee che è possibile rendere adeguatamente in parecchi modi. Potete dire che è gioiosa o che è cupa, ma essa sarà sempre al di là o al di qua di tutto ciò che potrete dirne. Non perché l'artista abbia passioni più ricche o più varie, ma perché le sue passioni, che sono forse all'origine del tema inventato, incorporandosi alle note hanno subìto una transustanziazione e una degradazione. Un grido di dolore è segno del dolore che lo provoca. Ma un canto di dolore è nel tempo stesso lo stesso dolore e cosa diversa dal dolore. O, se si vuole usare il vocabolario esistenzialista, è un dolore che non esiste più, che *è*. Ma il pittore, direte voi, il quale fa delle case? Ebbene, per l'appunto, egli ne *fa*, cioè crea una casa immaginaria sulla tela, e non un segno di casa. E la casa che così appare conserva tutta l'ambiguità delle case reali. Lo scrittore può guidarvi e, se vi descrive un tugurio, può farvi vedere il simbolo delle ingiustizie sociali, provocare la vostra indignazione. Il pittore è muto: vi presenta *un* tugurio, ecco tutto; liberi voi di vedervi ciò che vorrete. Questa soffitta non

sarà mai il simbolo della miseria; occorrerebbe che fosse segno, mentre invece è cosa. Il cattivo pittore cerca il tipo, dipinge l'Arabo, il Bambino, la Donna; il buon pittore sa che né l'Arabo né il Proletario esistono nella realtà o sulla tela; propone un operaio – un certo operaio. E che pensare d'*un* operaio? Una infinità di cose contraddittorie. Tutti i pensieri, tutti i sentimenti sono là, agglutinati sulla tela in un'indifferenza profonda; tocca a voi operare la scelta. Artisti dall'anima bella hanno talvolta tentato di commuoverci; hanno dipinto lunghe file di operai nella neve che attendono d'essere assunti, volti emaciati di disoccupati, campi di battaglia. Non commuovono certo più di Greuze con il suo *Figliol prodigo*. E il *Massacro di Guernica*, questo capolavoro, credete che abbia guadagnato un solo cuore alla causa spagnola? Tuttavia qualcosa vi è detto che non si può mai comprendere del tutto, e che un'infinità di parole non basterebbero a esprimere. I lunghi Arlecchini di Picasso, ambigui ed eterni, posseduti da un senso indecifrabile, inseparabile dalla loro vuota magrezza e dalle losanghe stinte delle loro maglie, sono un'emozione che s'è fatta carne e che la carne ha bevuto come la carta sugante beve l'inchiostro, un'emozione irriconoscibile, perduta, straniera a se stessa, squartata ai quattro angoli dello spazio e tuttavia presente. Non dubito che la carità o la collera possano produrre altri oggetti, ma esse vi si impiglieranno ugualmente, vi perderanno il loro nome, resteranno soltanto cose possedute da un'anima oscura. Non si dipingono i significati, non si mettono in musica; chi oserebbe, in tali condizioni, esigere dal pittore o dal musicista che si impegnino?

Lo scrittore, invece, ha a che fare con i significati. Ma va fatta un'altra distinzione: l'impero dei segni è la prosa; la poesia è nel campo della pittura, della scultura, della musica. Mi si rimprovera di detestarla: prova ne è, si dice, che «Temps Modernes» pubblica pochissime poesie. È la prova che noi l'amiamo, invece. Per convincersene basta gettare uno sguardo sulla produzione contemporanea. «Almeno», dicono trionfalmente i critici, «non potete neanche sognarvi di impegnarla.» Effettivamente. Ma perché dovrei? Perché si serve di parole come la prosa? Ma non se ne serve nello stesso modo; e anzi non se ne *serve* per nulla; direi piuttosto che le serve. I poeti sono uomini che rifiutano di *utilizzare* il linguaggio. Ora, giacché è nel e attraverso il linguaggio concepito come una certa specie di strumento che si opera la ricerca della verità, non bisogna credere che essi mirino a discernere il vero o a esporlo. Tanto meno pensano a *nominare* il mondo e, in effetti, non nominano assolutamente niente,

perché il nominare implica un perpetuo sacrificio del nome all'oggetto nominato o, per parlare come Hegel, il nome si rivela inessenziale di fronte alla cosa, che è essenziale. Essi non parlano; ma nemmeno tacciono: è un'altra cosa. Si è detto che volevano distruggere il verbo a mezzo di accoppiamenti mostruosi, ma è falso; giacché sarebbe allora necessario che essi si trovassero già gettati nel bel mezzo del linguaggio utilitario e cercassero di asportarne le parole a piccoli gruppi singolari, come ad esempio «cavallo» e «burro» scrivendo «cavallo di burro».[3] A parte il fatto che un tentativo del genere richiederebbe un tempo infinito, non è concepibile che ci si possa mantenere al tempo stesso sul piano del progetto utilitario, considerare le parole come utensili e meditare di toglier loro l'utilitarietà. Difatti il poeta si è ritirato di colpo dal linguaggio-strumento; ha scelto una volta per sempre l'atteggiamento poetico che considera le parole come cose e non come segni. Poiché l'ambiguità del segno implica che si possa, a piacere, o passarlo da parte a parte come un vetro e perseguire al di là la cosa significata, oppure volgere lo sguardo verso la sua *realtà* e considerarlo come oggetto. L'uomo che parla è al di là delle parole, prossimo all'oggetto; il poeta ne resta al di qua. Per il primo le parole sono domestiche; per il secondo restano allo stato selvaggio. Per quello, sono delle convenzioni utili, strumenti che si logorano a poco a poco e che si gettano quando non servono più; per questo, sono delle cose naturali che crescono naturalmente sulla terra, come l'erba e gli alberi.

Ma se il poeta si ferma alle parole come il pittore ai colori e il musicista ai suoni, ciò non vuol dire che esse abbiano perduto ai suoi occhi qualsiasi significato; difatti, soltanto il significato può dare alle parole l'unità verbale; senza di esso, le parole si sparpaglierebbero in suoni o in tratti di penna. Solo che, anch'esso, diventa naturale; non è più la mèta ognora irraggiungibile e perpetuamente agognata dalla trascendenza umana; è una proprietà di ciascun termine, analoga all'espressione d'un viso, al piccolo senso triste o gaio dei suoni e dei colori. Immerso nella parola, assorbito dalla sonorità e dall'aspetto visuale di questa, impinguato, degradato, è cosa, anch'esso, increata, eterna; per il poeta il linguaggio è una struttura del mondo esterno. Colui che parla è *ambientato* nel linguaggio, investito dalle parole; che sono il prolungamento dei suoi sensi, le sue pinze, le sue antenne, i suoi occhiali; ed egli le manovra dal di dentro, le sente come il proprio corpo, è circondato da un corpo verbale di cui acquista appena coscienza e che allarga la sua azione sul mondo.

Il poeta è al di fuori del linguaggio, vede le parole alla rovescia, come se non appartenesse alla condizione umana e, muovendo verso gli uomini, incontrasse per prima la parola come una barriera. Anziché conoscere anzitutto le cose dal loro nome sembra quasi che egli stabilisca subito un contatto silenzioso con esse e poi, volgendosi verso quell'altra specie di cose che per lui sono le parole, toccandole, tastandole, palpandole, scopra in esse una piccola luminosità specifica e delle affinità particolari con la terra, il cielo e l'acqua e tutte le cose create. Non sapendo servirsene come *segno* di un aspetto del mondo, egli vede nella parola l'*immagine* d'uno di tali aspetti. E l'immagine verbale che sceglie per la sua somiglianza con il salice o con il frassino non è necessariamente la parola che noi utilizziamo per designare questi oggetti. Essendo già al di fuori, le parole, anziché possibili indici per uscire fuori di sé, in mezzo alle cose, egli le considera una trappola per afferrare una realtà fuggente; in breve, tutto il linguaggio è per lui lo Specchio del mondo. Di colpo importanti cambiamenti si verificano nell'economia interna della parola. La sua sonorità, la sua lunghezza, le desinenze maschili o femminili, il suo stesso aspetto visuale formano ai suoi occhi un volto di carne che, più che esprimerlo, *rappresenta* il significato. Inversamente, dacché il significato è *realizzato*, l'aspetto fisico della parola vi si riflette e funziona a sua volta come immagine del corpo verbale. Come anche il suo segno; giacché il significato ha perduto la sua preminenza e, dato che le parole sono increate, come le cose, il poeta non decide se le parole esistono per le cose o queste per quelle. Per cui si instaura, tra la parola e la cosa significata, un doppio rapporto reciproco di rassomiglianza magica e di significato. E come il poeta non *utilizza* la parola, così non sceglie nemmeno tra accezioni diverse; e ciascuna di queste, anziché apparirgli una funzione autonoma, gli si concede come una qualità materiale che si confonde ai suoi occhi con le altre accezioni. Per cui egli realizza in ogni parola, per il solo effetto dell'*atteggiamento* poetico, le metafore di cui sognava Picasso quando si augurava di fare una scatola di fiammiferi che fosse interamente pipistrello senza cessare d'essere una scatola di fiammiferi. Firenze è città e fiore e donna, è città-fiore e città-donna e ragazza-donna al tempo stesso. E lo strano oggetto che così appare possiede la liquidità del *fiume*, il dolce fulvo ardore dell'*oro* e, per finire, si abbandona con *decenza* e prolunga indefinitamente, con l'indebolimento continuo dell'*e* muta, il suo sbocciare pieno di riserve. A ciò va aggiunto lo sforzo insidioso della biografia. Per me Firenze è anche una certa

donna, un'attrice americana che recitava nei film muti della mia infanzia e di cui ho scordato tutto tranne che era longilinea come un guanto da ballo e sempre un po' stanca e sempre casta, e sempre sposata e incompresa, e io l'amavo, e si chiamava Florence. Perché la parola, che sottrae il prosatore a se stesso e lo getta in mezzo al mondo, rinvia al poeta, come uno specchio, la propria immagine. Il che giustifica la doppia iniziativa di Leiris il quale, da una parte, nel suo *Glossario*, cerca di dare di certe parole una *definizione poetica*, che sia cioè per se stessa una sintesi di implicazioni reciproche tra il corpo sonoro e l'anima verbale; mentre dall'altra, in un'opera tuttora inedita, si lancia alla ricerca del tempo perduto prendendo per guida alcune parole particolarmente cariche, per lui, di affettività. Così la parola poetica è un microcosmo. La crisi del linguaggio scoppiata al principio di questo secolo è una crisi poetica. Checché ne siano stati i fattori sociali e storici, essa si manifestò con degli accessi di spersonalizzazione dello scrittore di fronte alle parole. Lo scrittore non sapeva più servirsene e, secondo la celebre formula di Bergson, non le riconosceva che a metà; le affrontava con un sentimento di estraneità del tutto fruttuoso; esse non gli appartenevano più, non erano più lui; ma in quegli specchi strani si riflettevano il cielo, la terra e la di lui vita; e, per finire, esse diventavano le cose stesse o, piuttosto, il cuore nero delle cose. E quando il poeta unisce insieme parecchi di questi microcosmi, gli accade ciò che accade ai pittori quando uniscono i colori sulla tela; si suppone che egli componga una frase, ma è solo apparenza: in realtà egli crea un oggetto. Le parole-cose si raggruppano per associazioni magiche di concordanza e discordanza, come i colori e i suoni, si attirano, si respingono, si *bruciano*, e la loro associazione compone quella vera unità poetica che è la *frase-oggetto*. Ancora più spesso, il poeta ha anzitutto nel proprio spirito lo schema della frase, e le parole seguono. Ma tale schema non ha niente in comune con ciò che generalmente è detto uno schema verbale: non presiede alla costruzione di un significato; si avvicina piuttosto all'abbozzo creatore, a mezzo del quale Picasso prefigura nello spazio, prima ancora di toccare il pennello, quella *cosa* che diventerà un saltimbanco o un Arlecchino.

> Fuir, là-bas fuir, je sens que des oiseaux sont ivres,
> Mais ô mon coeur entends le chant des matelots.

Quel *mais*, che si erge come un monolite all'inizio della frase, non lega l'ultimo verso al precedente. Lo colorisce di una certa qual sfumatura riservata, di un «quanto a sé» che lo penetra fino in fondo. Allo stesso modo alcune poesie cominciano con «e». Questa congiunzione non è più per lo spirito il segno di un'operazione da effettuare: essa si stende attraverso il paragrafo per dargli la qualità assoluta d'un *seguito*. Per il poeta la frase ha una tonalità, un gusto; egli gusta attraverso di essa, e per se stessi, i sapori irritanti dell'obiezione, della riserva, della disgiunzione; li porta all'assoluto, ne fa delle proprietà reali della frase; questa diventa interamente obiezione senza essere obiezione *a* qualcosa di preciso. Ritroviamo qui quei rapporti di implicazione reciproca che segnalavamo poco fa tra la parola poetica e il suo senso: l'insieme delle parole scelte funziona come *immagine* della sfumatura interrogativa o restrittiva e, inversamente, l'interrogazione è immagine dell'insieme verbale di cui stabilisce i limiti.

Come in questi versi ammirevoli:

O saisons! O châteaux!
Quelle âme est sans défaut?

Nessuno è interrogato; nessuno interroga: il poeta è assente. E l'interrogazione non implica risposta o, piuttosto, essa è anche la propria risposta. Si tratta allora d'una falsa interrogazione? Ma sarebbe assurdo credere che Rimbaud abbia «voluto dire» che tutti hanno difetti. Diceva Breton di Saint-Pol-Roux: «Se avesse voluto dirlo, l'avrebbe detto.» E non ha *voluto dire* nemmeno un'altra cosa. Ha fatto un'interrogazione assoluta: ha conferito alla bella parola «anima» una esistenza interrogativa. Ecco l'interrogazione diventata cosa, così come l'angoscia del Tintoretto era diventata cielo giallo. Non è più un significato, è una sostanza; essa è vista dal di fuori, la sua estraneità viene dal fatto che noi ci poniamo, per considerarla, dall'altro lato della condizione umana; dal lato di Dio.

Se le cose stanno così si comprenderà facilmente quanto sarebbe sciocco esigere un impegno poetico. Indubbiamente l'emozione, la stessa passione – e, perché no, la collera, l'indignazione sociale, l'odio politico – stanno all'origine della poesia. Ma non *vi si esprimono* come in un libello o in una confessione. A mano a mano che il prosatore espone dei sentimenti, li illumina; il poeta, invece, se versa le sue passioni nella poesia, cessa di riconoscerle: le parole se ne impadroniscono, se ne riempiono e le trasformano: non le significano più, nemmeno agli occhi di lui. L'emozione è diventata cosa, essa ora ha l'opacità delle cose; resta confusa dalle proprietà ambigue dei vocaboli in cui la si è chiusa. E, soprattutto, c'è sempre molto di più, in ogni frase e in ogni verso; così come c'è molto di più di una semplice angoscia in quel cielo giallo sopra il Golgota. La parola, la frase-cosa, inesauribili come cose, traboccano dappertutto il sentimento che le ha suscitate. Come sperare di provocare l'indignazione o l'entusiasmo politico del lettore quando per l'appunto lo si ritrae dalla condizione umana e lo si invita a considerare, con gli occhi di Dio, il linguaggio rovesciato? «Dimenticate» mi si obietterà «i poeti della Resistenza. Dimenticate Pierre Emmanuel.» Ma no: stavo proprio per citarveli a esempio.[4]

Ma che al poeta sia proibito impegnarsi è forse un motivo per dispensarne il prosatore? Che c'è di comune tra di loro? Il prosatore scrive, è vero, e il poeta anche. Ma tra queste due azioni dello scrivere non v'è di comune che il movimento della mano che traccia le lettere. Per il resto, i loro universi restano incomunicabili, e ciò che vale per l'uno non vale per l'altro. La prosa è utilitaria per essenza; definirei volentieri il prosatore come un uomo che *si serve* delle parole. Il signor Jourdain faceva della prosa per chiedere le pantofole e Hitler per dichiarare guerra alla Polonia. Lo scrittore è un *parlatore*: disegna, dimostra, ordina, rifiuta, interpella, supplica, insulta, persuade, insinua. Se lo fa a vuoto, non diventa per questo poeta: è un prosatore che parla per non dir niente. Abbiamo parlato abbastanza del linguaggio alla rovescia, adesso conviene guardarlo per il suo dritto verso.[5]

L'arte della prosa si esercita sul discorso, la sua materia è naturalmente significante: cioè, le parole non sono innanzitutto oggetti, ma designazioni di oggetti. Non si tratta, come prima cosa di sapere se piacciano o dispiacciano in sé, ma se designino correttamente una determinata cosa del mondo o una certa nozione. Così accade spesso che ci si trovi in possesso di un'idea che ci è stata trasmessa a mezzo di parole, pur senza riuscire a ricordare una sola delle parole che ce l'hanno trasmessa. La prosa è innanzitutto un'attitudine dello spirito: c'è prosa quando, per dirla con Valéry, la parola passa attraverso il nostro sguardo come il vetro attraverso il sole. Quando si è in pericolo o in difficoltà si dà di piglio a qualsiasi strumento. Passato il pericolo, non ci si ricorda nemmeno se era un martello o una clava. E del resto non lo si è mai saputo: oc-

correva semplicemente un prolungamento del nostro corpo, un mezzo di stendere la mano fino al ramo più alto; era un sesto dito, una terza gamba, insomma una pura funzione che abbiamo assimilato. Lo stesso è del linguaggio: è il nostro guscio e le nostre antenne, ci protegge contro gli altri e ci informa su di loro, è un prolungamento dei sensi. Siamo dentro il linguaggio come dentro il nostro corpo; lo *sentiamo* spontaneamente superandolo diretti verso altri fini, come sentiamo le nostre mani e i nostri piedi; lo percepiamo, quando sono altri a impiegarlo così come percepiamo le membra degli altri. V'è la parola vissuta e la parola incontrata. Ma in entrambi i casi, è nel corso di una azione, o mia sugli altri, o degli altri su di me. La parola è un certo particolare momento dell'azione e non si capisce al di fuori di questa. Certuni, colpiti da afasia, hanno perduto la possibilità d'agire, di comprendere le situazioni, d'avere rapporti normali con l'altro sesso. In seno a questa afasia la distruzione del linguaggio sembra solo il crollo di una delle strutture: la più fine e appariscente. E se la prosa non è che lo strumento privilegiato di una certa azione, se è compito del solo poeta contemplare le parole in modo disinteressato, si ha allora il diritto di chiedere per prima cosa al prosatore: a quale scopo scrivi? in quale impresa ti sei lanciato, e perché essa ha bisogno della scrittura? E questa impresa in nessun caso potrebbe aver come fine la contemplazione pura. Perché l'intuizione è silenzio, mentre lo scopo del linguaggio è di comunicare. Senza dubbio, esso può *fissare* i risultati dell'intuizione, ma in tal caso basteranno poche parole buttate giù in fretta: l'autore ci si raccapezzerà sempre quanto basta. Se le parole sono riunite in frasi con un intento di chiarezza, occorre che sia intervenuta una decisione estranea all'intuizione, allo stesso linguaggio: la decisione di offrire anche agli altri i risultati ottenuti. È di tale decisione che, in ogni caso, bisogna chieder ragione. E il buon senso, che i nostri dotti troppo volentieri dimenticano, non si stanca di ripeterlo. Non si è forse soliti a porre a tutti i giovani che si propongono di scrivere questa domanda di principio: «Avete qualcosa da dire?» Con la quale si vuole intendere: qualcosa che valga la pena di essere comunicato. Ma come fare a capire ciò che «vale la pena» se non facendo ricorso a un sistema di valori trascendente?

Del resto, considerando soltanto quella struttura secondaria dell'impresa che è il *momento verbale*, il grave errore degli stilisti puri è di credere che la parola sia uno zefiro che corre lievemente alla superficie delle cose, che le sfiora

senza alterarle. E che il parlatore sia un puro *testimone*, il quale riassume con una parola la propria contemplazione inoffensiva. Parlare è agire: la cosa che viene nominata non è già più la stessa, ha perduto la propria innocenza. Se nominate la condotta di un individuo gliela rivelate: egli si vede. E poiché, nello stesso tempo, voi la nominate a tutti gli altri, egli si sa *visto* nel momento stesso in cui si *vede*; il suo gesto furtivo, che, facendolo, dimenticava, comincia a esistere enormemente, a esistere per tutti, si integra nello spirito oggettivo, assume dimensioni nuove, viene recuperato. Dopo di che come volete che egli possa agire allo stesso modo? O egli persevererà nella sua condotta per ostinazione e con conoscenza di causa, oppure l'abbandonerà. Così, nel parlare, svelo la situazione attraverso il mio stesso progetto di cambiarla; la svelo a me stesso e agli altri *per* cambiarla; la colpisco in mezzo al cuore, la trafiggo e la scruto attentamente; ora ne dispongo, a ogni parola che dico m'impegno sempre di più nel mondo, e nel tempo stesso ne emergo un po' di più, dato che lo supero in direzione dell'avvenire. Così il prosatore è un uomo che ha scelto una certa maniera d'azione secondaria che si potrebbe chiamare l'azione per rivelazione. È quindi legittimo porgli questa seconda domanda: che aspetto del mondo vuoi svelare, quale cambiamento vuoi apportare al mondo con questa rivelazione? Lo scrittore «impegnato» sa che la parola è azione: sa che svelare è cambiare, e che non si può svelare se non divisando di cambiare. Ha abbandonato il sogno impossibile di dare un quadro imparziale della Società e della condizione umana. L'uomo è l'essere di fronte al quale nessun essere, nemmeno Dio, può restare imparziale; giacché Dio, se esistesse, sarebbe, come hanno ben visto certi mistici, *ambientato* in rapporto all'uomo. Ed è, l'uomo, anche l'essere che non può vedere una situazione senza cambiarla, perché il suo sguardo congela, distrugge o scolpisce o, come fa l'eternità, cambia l'oggetto in se stesso. È nell'amore, nell'odio, nella collera, nella paura, nella gioia, nell'ammirazione, nella speranza, nella disperazione che l'uomo e il mondo si rivelano *nella loro verità*. Senza dubbio lo scrittore impegnato può essere mediocre, può perfino aver coscienza di esserlo, ma come non può scrivere senza l'intento di riuscire perfettamente, così la modestia con cui egli considera la sua opera non deve impedirgli di costruirla come se essa dovesse avere la risonanza più vasta. Egli non deve mai dirsi: «Bah, avrò al massimo tremila lettori»; ma invece: «Che accadrebbe se tutti leggessero ciò che scrivo?» Egli ricorda la frase di Mosca davanti alla carrozza che portava Fabrizio e Sanseverina:

«Se la parola Amore dovesse nascere tra di loro, sono perduto.» Sa di essere l'uomo che nomina ciò che non è stato ancora nominato o ciò che non osa dire il proprio nome, sa di far «nascere» la parola amore e la parola odio e, con esse, l'amore e l'odio fra uomini che non si erano ancora decisi circa i propri sentimenti. Sa che le parole, come dice Brice-Parain, sono delle «rivoltelle cariche». Se parla, spara. Può tacere, ma poiché ha deciso di sparare bisogna che lo faccia da uomo, mirando al bersaglio, e non come un bambino, a caso, chiudendo gli occhi e per il solo piacere di udire la detonazione. Noi tenteremo più avanti di definire quale potrebbe essere lo scopo della letteratura. Ma fin d'ora possiamo concludere che lo scrittore ha scelto di svelare il mondo e, particolarmente, l'uomo agli altri uomini, affinché costoro assumano di fronte all'oggetto messo così a nudo le loro intere responsabilità. A nessuno è consentito ignorare la legge, perché c'è un codice, e la legge è cosa scritta: dopodiché, siete liberi di violarla, ma conoscete i rischi che correte. Analogamente, la funzione dello scrittore è di far sì che nessuno possa ignorare il mondo o possa dirsene innocente. E poiché si è già impegnato una volta nell'universo del linguaggio, non può più fingere di non saper parlare: se voi entrate nell'universo dei significati, non potete più uscirne; lasciate che le parole si organizzino in libertà, e creino delle frasi: ogni frase contiene il linguaggio intero e rinvia all'intero universo; lo stesso silenzio si definisce in rapporto alle parole, come la pausa musicale riceve senso dai gruppi di note che la circondano. Questo silenzio è un momento del linguaggio; tacere non è esser muti, è rifiutarsi di parlare, quindi parlare ancora. Perciò, se uno scrittore ha scelto di tacere su un aspetto qualsiasi del mondo o – secondo una locuzione che dice bene ciò che vuol dire – di *passarlo sotto silenzio*, si ha il diritto di porgli una terza domanda: perché hai parlato di questo, piuttosto che di quest'altro e – dal momento che parli per cambiare – perché vuoi cambiare questo, piuttosto di quest'altro?

Tutto ciò non impedisce affatto che vi sia la maniera di scrivere. Non si è scrittori solo perché si è scelto di dire certe cose, ma perché si è scelto di dirle in una certa maniera. E lo stile, senza alcun dubbio, crea il valore della prosa. Ma esso deve passare inosservato. Dacché le parole sono trasparenti e lo sguardo le passa da parte a parte, sarebbe assurdo far scivolare fra loro dei vetri appannati. La bellezza, qui, è soltanto una forza dolce e insensibile. Da un quadro erompe subito, in un libro si nasconde, agisce per via di persuasione, come il fascino d'una voce e d'un viso; non costringe, ma persuade senza averne l'aria, sì che si crede di cedere di fronte a certi argomenti mentre si è invece attratti da un fascino invisibile. Il cerimoniale della messa non è la fede, alla quale invece dispone; l'armonia delle parole, la loro bellezza, l'equilibrio delle frasi *dispongono* le passioni del lettore senza che egli se ne accorga, le ordinano come la messa, come la musica, come una danza; se il lettore si mette a considerarle per se stesse, ne smarrisce il senso e non resta che qualche tedioso equilibrio. Nella prosa, il piacere estetico è puro soltanto se arriva per soprammercato. Si arrossisce di dover rammentare idee così semplici, eppure oggi sembrano dimenticate. Non ci accuserebbero forse, senza di ciò, di meditare l'assassinio della letteratura o, più semplicemente, che l'impegno nuoce all'arte di scrivere? Se la contaminazione d'una certa prosa da parte della poesia non avesse imbrogliato le idee ai nostri critici, penserebbero forse a attaccarci sulla forma quando abbiamo sempre parlato della sostanza? Sulla forma non c'è niente da dire anticipatamente, e noi non abbiamo detto niente: ognuno inventa la propria, e la si giudica in seguito. È vero che i temi propongono lo stile: ma non lo impongono; non ne esistono che siano *a priori* fuori dell'arte letteraria. C'è forse qualcosa di più impegnato, di più noioso, del proposito di attaccare la Società di Gesù? Ebbene, Pascal ne ha fatto le *Provinciales*. In una parola, si tratta di sapere di che cosa si vuol scrivere: di farfalle o della condizione degli Ebrei. E quando lo si sa resta da decidere in che modo bisognerà scriverne. Spesso le due scelte si confondono in una sola, ma mai, se l'autore è buono, la seconda scelta precede la prima. So che Giraudoux diceva: «L'unico problema è trovare il proprio stile, l'idea viene dopo.» Ma aveva torto: l'idea non è venuta. Se si considerano gli argomenti come problemi sempre aperti, come istanze, attese, si capirà che l'arte non perde nulla a impegnarsi; al contrario. Allo stesso modo in cui la fisica propone ai matematici nuovi problemi che li obbligano a produrre un simbolismo nuovo, così le esigenze sempre nuove della socialità o della metafisica impegnano l'artista a trovare una lingua nuova e nuove tecniche. Se non scriviamo come nel secolo XVII è perché la lingua di Racine e di Saint-Evremond non si presta a parlare delle locomotive o del proletariato. Dopodiché i puristi ci impediranno, forse, di scrivere sulle locomotive. Ma l'arte non è mai stata dalla parte dei puristi.

Se il principio dell'impegno sta in ciò, che cosa gli si può obiettare? E so-

prattutto, che cosa gli si è obiettato? M'è parso che i miei avversari mancassero di lena nel loro sforzo e che i loro articoli non contenessero altro che un lungo sospiro scandalizzato, trascinantesi per due o tre colonne. Avrei voluto sapere *in nome di che cosa*, di quale concetto della letteratura mi condannavano: ma essi non lo dicevano, non lo sapevano neanche. La cosa più conseguente sarebbe stato appoggiare il loro verdetto sulla vecchia teoria dell'arte per l'arte. Ma non ve n'è uno tra loro che possa accettarla. Essa, inoltre, mette in imbarazzo. Si sa benissimo che l'arte pura e l'arte vuota sono la medesima cosa e che il purismo estetico fu solo una brillante manovra difensiva dei borghesi del secolo scorso, i quali preferivano vedersi denunciare come filistei piuttosto che come sfruttatori. Occorre dunque, per loro stessa ammissione, che lo scrittore parli di qualcosa. Ma di che cosa? Credo che il loro imbarazzo sarebbe estremo se Fernandez non avesse procurato loro, dopo l'altra guerra, la nozione di *messaggio*. Lo scrittore d'oggi, dicono costoro, non deve in alcun caso occuparsi di questioni temporali; né, tanto meno, allineare delle parole senza significato, né ricercare la bellezza delle frasi e delle immagini: la sua funzione è di indirizzare messaggi ai lettori. Che cos'è dunque un messaggio?

Bisogna ricordare che la maggior parte dei critici sono uomini che non hanno avuto molta fortuna e che, proprio mentre stavano per disperare, hanno trovato un posticino tranquillo come custodi di cimiteri. Dio sa se i cimiteri sono tranquilli: e non ne esistono di più ridenti di una biblioteca. I morti sono là, non hanno fatto che scrivere, sono mondi, da lungo tempo, del peccato di vivere e, del resto, non si conosce la loro vita se non attraverso altri libri che altri morti hanno scritto su di loro. Rimbaud è morto. Morti Paterne Berrichon e Isabelle Rimbaud; i seccatori sono scomparsi, restano solo i piccoli feretri che vengono allineati sugli scaffali, lungo i muri, come le urne di un colombario. Il critico vive male, sua moglie non lo apprezza come sarebbe giusto, i figli sono ingrati, le fini del mese difficili. Ma gli è sempre concesso di entrare nella sua biblioteca, di prendere un libro su uno scaffale e aprirlo. Ne emana un lieve odore di grotta e allora ha inizio un'operazione strana, che egli ha deciso di chiamare lettura. Per un certo verso si tratta di un possesso: si presta il proprio corpo ai morti perché possano rivivere. E per un altro verso è un contatto con l'aldilà. Il libro, difatti, non è affatto un oggetto, e nemmeno un atto, e tanto meno un pensiero: scritto da un morto su cose morte, non ha più posto alcuno su questa terra, non parla di alcunché che possa interessarci

direttamente; lasciato a se stesso cede e sprofonda, restano solo delle macchie d'inchiostro su carta ammuffita, e quando il critico rianima quelle macchie, quando ne fa lettere e parole, esse gli parlano di passioni che egli non prova, di collere senza oggetto, di paure e di speranze defunte. Egli è circondato da tutto un mondo disincarnato dove gli affetti umani, dacché non commuovono più, sono passati al rango di affetti esemplari e, per dirla intera, di *valori*. Così, egli si convince d'essere entrato in rapporto con un mondo intelligibile che è come la verità delle sue sofferenze quotidiane e la loro ragion d'essere. Pensa che la natura imita l'arte come, per Platone, il mondo sensibile imitava quello degli archètipi. E, per tutto il tempo che legge, la propria vita d'ogni giorno diventa un'apparenza. Un'apparenza la moglie bisbetica, un'apparenza il figlio gobbo: entrambi saranno salvati perché Senofonte ha fatto il ritratto di Santippe e Shakespeare quello di Riccardo III. È una festa, per lui, quando gli autori contemporanei gli fanno la grazia di morire: i loro libri, troppo crudi, troppo viventi, troppo incalzanti, passano sull'altra riva, commuovono sempre meno e diventano sempre più belli; dopo un breve soggiorno in purgatorio vanno a popolare il cielo intelligibile di nuovi valori. Bergotte, Swann, Sigfrido, Bella e Monsieur Teste: sono tutte acquisizioni recenti. Si aspetta da un momento all'altro Nathanaël e Ménalque. Quanto agli scrittori che si ostinano a vivere, si chiede loro solo di non agitarsi troppo e di sforzarsi fin d'ora di rassomigliare ai morti che un giorno diventeranno. Valéry, il quale da venticinque anni pubblicava dei libri postumi, non se la cavava male. Ecco perché, come certi santi del tutto eccezionali, è stato canonizzato ancora da vivo. Ma Malraux scandalizza. I nostri critici sono degli albigesi: non vogliono aver niente a che fare con il mondo reale, tranne mangiarvi e bervi, e poiché bisogna assolutamente vivere e aver commercio con i nostri simili, essi hanno scelto d'aver commercio con i defunti. Non si appassionano che per i problemi archiviati, le dispute concluse, le storie di cui si conosce la fine. Non scommettono mai su un argomento incerto, e dato che la storia ha già deciso per loro, e gli oggetti che atterrivano o indignavano gli autori che essi leggono sono scomparsi, dato che a due secoli di distanza appare chiara la vanità di sanguinose dispute, essi possono incantarsi davanti all'equilibrio dei periodi, e tutto si svolge per loro come se tutta la letteratura non fosse che una vasta tautologia, e ogni nuovo prosatore avesse inventato un nuovo modo di parlare per non dir nulla. Parlare degli archetipi e dell'«umana natura», parlare per

non dire niente? Tutte le concezioni dei nostri critici oscillano dall'una all'altra idea. E, naturalmente, entrambe sono false: i grandi scrittori volevano distruggere, edificare, dimostrare. Ma noi non afferriamo le prove che essi ci hanno presentato perché non ci diamo alcun pensiero di ciò che essi intendono provare. Gli abusi che essi denunciavano non sono più attuali; ve ne sono altri che ci indignano e che essi non sospettavano; la storia ha smentito alcune delle loro previsioni, e quelle che si son realizzate sono diventate vere da tanto tempo che abbiamo dimenticato che esse furono indici del loro genio; taluni dei loro pensieri sono completamente morti, e ve ne sono altri che tutto il genere umano ha fatto propri e che noi consideriamo luoghi comuni. Ne segue che i migliori argomenti di quegli autori hanno perduto la loro efficienza; noi ne ammiriamo soltanto l'ordine e il rigore; la loro disposizione più rigorosa ai nostri occhi non è che un'acconciatura, un'architettura elegante dell'esposizione, che non ha applicazione pratica maggiore di altre architetture, come le fughe di Bach o gli arabeschi dell'Alhambra.

In queste geometrie appassionate, quando la geometria non convince più, la passione commuove ancora. O piuttosto la rappresentazione della passione. Le idee si sono guastate nel corso dei secoli, ma restano tuttavia le piccole ostinazioni personali di un uomo che fu di carne e ossa; dietro le ragioni della ragione, che languono, noi scorgiamo le ragioni del cuore, le virtù, i vizi, e quella grande pena che gli uomini devono vivere. Sade si adopra a conquistarci e non arriva che a scandalizzarci: non è più che un'anima rosa da un bel male, un'ostrica perlifera. La *Lettre sur les Spectacles* non distoglie più nessuno dal recarsi a teatro, ma noi troviamo piccante il fatto che Rousseau abbia detestato l'arte drammatica. Se siamo un po' versati nella psicanalisi, il nostro piacere è perfetto: spiegheremo il *Contratto sociale* con il complesso di Edipo e l'*Esprit des lois* con il complesso d'inferiorità; godremo cioè pienamente della superiorità riconosciuta che i cani vivi hanno sui leoni morti. Quando un libro presenta quindi dei pensieri inebrianti che offrono l'apparenza di ragioni solo per dileguarsi alla prima occhiata e ridursi a battiti del cuore, quando l'insegnamento che se ne può trarre è radicalmente diverso da quello che l'autore intendeva dare, questo libro viene chiamato messaggio. Rousseau, padre della rivoluzione francese, e Gobineau, padre del razzismo, ci hanno entrambi inviato dei messaggi. E il criticuccio li considera con uguale simpatia. Se fossero vivi, dovrebbe optare per l'uno contro l'altro, amare l'uno, odiare l'altro. Ma ciò che,

anzitutto, li riavvicina, è che entrambi hanno un solo torto, profondo e delizioso: sono morti.

Così, bisogna raccomandare agli autori contemporanei di lanciare dei messaggi, cioè di limitare volontariamente i propri scritti all'espressione involontaria dell'animo. Dico involontaria perché i morti, da Montaigne a Rimbaud, si sono dipinti totalmente, ma senza averne l'intenzione e per soprammercato; il di più che ci hanno dato senza pensarci deve costituire lo scopo primo e confessato degli scrittori viventi. Non si esige da loro che ci siano delle confessioni senza orpelli, né che si abbandonino al lirismo troppo nudo dei romantici. Ma poiché troviamo piacere nello sventare le astuzie di Chateaubriand o di Rousseau, nel sorprenderli in privato mentre si atteggiano a uomini pubblici, nell'enucleare i moventi particolari delle loro più universali affermazioni, si chiede ai nuovi venuti di procurarci deliberatamente questo piacere. Che ragionino dunque, che affermino, che neghino, che rifiutino e che provino; ma la causa che difendono dev'essere solo lo scopo apparente dei loro discorsi: lo scopo profondo è abbandonarsi senza averne l'aria. Bisogna che essi, prima di tutto, disarmino i loro ragionamenti, come ha fatto il tempo con quelli dei classici; e che questi ragionamenti si riferiscano a temi che non interessano nessuno o a verità talmente generali di cui i lettori ne siano già convinti in precedenza; le loro idee, devono avere un'aspetto profondo, ma vuoto, ed essere formate in modo che trovino la loro spiegazione in un'infanzia infelice, in un odio di classe o in un amore incestuoso. Che non venga loro in mente di pensare sul serio: il pensiero nasconde l'uomo ed è soltanto l'uomo che ci interessa. Un singhiozzo completamente nudo non è bello: offende. Un buon ragionamento offende del pari come aveva ben visto Stendhal. Ma un ragionamento che maschera un singhiozzo, ecco quel che ci vuole. Il ragionamento toglie alle lacrime quanto hanno di osceno; il pianto, rivelando la sua origine passionale, toglie al ragionamento ciò che ha di aggressivo; noi non saremo né troppo turbati, né del tutto convinti e potremo darci in tutta sicurezza a quella voluttà moderata, procurata – come tutti sanno – dalla contemplazione delle opere d'arte. Tale è dunque la «vera», la «pura» letteratura: una soggettività che si offre sotto le specie dell'oggettivo, un discorso disposto così stranamente da equivalere a un silenzio, un pensiero che si contesta da se stesso, una Ragione che non è che la maschera della follia, un Eterno che lascia capire di non essere che un momento della Storia, un momento storico che per i segreti che rivela

rimanda di colpo all'uomo eterno, un perpetuo insegnamento, ma fatto contro le volontà espresse di coloro che insegnano.

Il messaggio è, alla fine dei conti, un'anima fatta oggetto. Un'anima; e che ne facciamo d'un'anima? La si contempla a rispettosa distanza. Non si è soliti mostrare l'anima in società senza un motivo imperioso. Ma per convenzione e sotto certe riserve, è permesso a certuni di mettere la loro in commercio e tutti gli adulti possono procurarsela. Per parecchia gente, oggi, le opere dello spirito sono delle animucce erranti che si acquistano a un prezzo modico: c'è quella del buon vecchio Montaigne, e quella del caro La Fontaine, e quella di Jean-Jacques, e quella di Jean-Paul, e quella del delizioso Gérard. Si chiama arte letteraria il complesso delle cure che le rendono inoffensive. Conciate, raffinate, trattate chimicamente, esse forniscono ai compratori l'occasione di consacrare alcuni istanti di una vita interamente volta all'esteriorità, alla cultura della soggettività. L'uso ne è garantito senza rischi: lo scetticismo di Montaigne, chi lo prenderebbe sul serio, visto che l'autore dei *Saggi* ha avuto paura quando la peste infuriava a Bordeaux? E l'umanesimo di Rousseau, visto che «Jean-Jacques» ha messo i figli all'asilo? E le strane rivelazioni di *Silvia*, visto che Gérard de Nerval era pazzo? Tutt'al più il critico professionale istituirà tra di loro dei dialoghi infernali e ci insegnerà che il pensiero francese è un dialogo perpetuo tra Pascal e Montaigne. Con ciò non intende affatto rendere più vivi Pascal e Montaigne, ma più morti Malraux e Gide. Quando infine le contraddizioni interne della vita e dell'opera avranno reso l'una e l'altra inutilizzabili, quando il messaggio, nella sua indecifrabile profondità, ci avrà insegnato queste verità capitali – «che l'uomo non è né buono né cattivo», «che c'è molta sofferenza in una vita umana», «che il genio non è che una lunga pazienza» – allora lo scopo ultimo di questa cucina funebre sarà raggiunto, e il lettore, deponendo il libro, potrà esclamare con l'animo in pace: «Tutto ciò non è che letteratura.»

Ma poiché, secondo noi, uno scritto è un'impresa, poiché gli scrittori sono vivi prima d'essere morti, poiché pensiamo che bisogna cercare d'aver ragione nei nostri libri e che, anche se i secoli ci daranno in seguito torto, ciò non è una ragione perché ci si dia torto in partenza, poiché riteniamo che lo scrittore debba impegnarsi interamente nelle sue opere, e non come una passività abbietta, mettendo avanti i propri vizi, le proprie disgrazie e le proprie debolezze, ma come una volontà risoluta e come una scelta, come questa totale impresa di vivere che ciascuno di noi è, allora è necessario che riprendiamo dal principio il problema e ci chiediamo a nostra volta: *perché* si scrive?

2. PERCHÉ SI SCRIVE?

Ciascuno ha i suoi motivi: per l'uno l'arte è una fuga; per l'altro un mezzo di conquistare. Ma si può fuggire in un eremo, nella pazzia, nella morte; si può conquistare con le armi. Perché proprio *scrivere*, fare *per scritto* le proprie evasioni e le proprie conquiste? Il fatto è che, dietro le diverse mire degli autori, c'è una scelta più profonda e immediata, e che è comune a tutti. Cercheremo di delucidare questa scelta e vedremo se non sia in nome della loro stessa scelta di scrivere che bisogna pretendere l'impegno degli scrittori.

Ognuna delle nostre percezioni si accompagna alla consapevolezza che la realtà umana è «rivelante», ossia che grazie ad essa «vi è» l'essere, o anche che l'uomo è il mezzo attraverso il quale le cose si manifestano; è la nostra presenza nel mondo che moltiplica le relazioni, siamo noi che mettiamo in rapporto quest'albero con quell'angolo di cielo; grazie a noi quella stella, morta da millenni, questo quarto di luna e questo fiume tetro, si svelano nell'unità d'un paesaggio; è la velocità della nostra auto, del nostro aereo che organizza le grandi masse terrestri; per ciascuno dei nostri atti il mondo ci rivela un paesaggio nuovo. Ma se sappiamo d'essere i rivelatori dell'essere, sappiamo altresì che non ne siamo i produttori. Questo paesaggio, se ci voltiamo, marcirà senza testimoni nella sua permanenza oscura. Se non altro marcirà: non v'è nessuno così pazzo da credere che sarà annientato. Saremo noi a essere annientati, e la terra rimarrà nel suo letargo finché un'altra coscienza non verrà a risvegliarla. Così, alla nostra certezza intima di essere «rivelanti» si aggiunge quella d'essere inessenziali nei confronti della cosa svelata.

Uno dei principali motivi della creazione artistica è certamente il bisogno di sentirci essenziali nei confronti del mondo. Questo aspetto dei campi o del mare, quest'espressione di viso che ho svelato, se le fisso su una tela, in uno scritto, stringendo i rapporti, introducendo ordine là dove non ve n'era, imponendo l'unità dello spirito alla diversità della cosa, ho coscienza di produrli io stesso, ossia mi sento essenziale rispetto alla mia creazione. Ma stavolta è l'oggetto creato che mi sfugge: non posso svelare e produrre al tempo stesso.

La creazione passa a essere l'inessenziale nei confronti dell'attività creatrice. Anzitutto, anche se agli altri appare come definitivo, l'oggetto creato a noi sembra sempre incompiuto: noi possiamo sempre cambiare questa linea, questa sfumatura, questa parola; per cui l'oggetto non *si impone* mai. Un pittore apprendista domandava al maestro: «Quando devo ritenere che il mio quadro sia finito?» E il maestro rispose: «Quando potrai guardarlo con sorpresa, dicendoti: "Sono *io* che ho fatto *questo*!"»

Che è quanto dire mai. Perché ciò varrebbe a considerare la propria opera con gli occhi d'un altro e a svelare ciò che si è creato. Ma è inutile dire che noi tanto meno abbiamo coscienza della cosa prodotta quanto più abbiamo coerenza della nostra attività produttrice. Allorché si tratta di stoviglie o di oggetti di legname e noi li fabbrichiamo secondo norme tradizionali con utensili il cui uso è codificato, è il famoso «sì» di Heidegger che lavora attraverso le nostre mani. In tal caso il risultato può sembrarci sufficientemente estraneo da conservare ai nostri occhi la sua oggettività. Ma se produciamo noi stessi le regole di produzione, le misure e i criteri, e se il nostro slancio creatore sorge dal più profondo del nostro cuore, allora non troveremo mai altri che noi stessi nella nostra opera: siamo noi che abbiamo inventato le leggi secondo cui giudicarla; è la nostra storia, il nostro amore, la nostra allegria che in essa riconosciamo; anche se la guardassimo senza più porvi mano, non *riceveremmo* mai da essa questa allegria o questo amore: siamo noi che ve li mettiamo; i risultati che abbiamo ottenuto sulla tela o sulla carta non ci sembrano mai oggettivi; conosciamo troppo i processi di cui essi non sono che gli effetti. Questi procedimenti restano una trovata soggettiva: sono noi stessi, la nostra ispirazione, la nostra abilità, e quando cerchiamo di *percepire* la nostra opera, noi la creiamo ancora, ripetiamo mentalmente le operazioni che l'hanno prodotta, ciascuno dei suoi aspetti appare come un risultato. Così, nella percezione, l'oggetto si dà come l'essenziale e il soggetto come l'inessenziale; questo cerca l'essenzialità nella creazione e l'ottiene, ma allora è l'oggetto a divenire l'inessenziale.

In nessun campo questa dialettica è più palese quanto nell'arte dello scrivere. Giacché l'oggetto letterario è una strana trottola che non esiste se non in movimento. Per farla nascere occorre un atto concreto che si chiama lettura, e essa dura tanto quanto può durare questa lettura. Fuori di lì non ci sono che dei segni neri sulla carta. Ora, lo scrittore non può leggere ciò che scrive, a

differenza del calzolaio, il quale può calzare le scarpe che ha fatto se sono della sua misura, e dell'architetto, che può abitare la casa che ha costruito. Leggendo si prevede, si attende. Si prevede la fine della frase, la frase seguente, la pagina successiva; si attende che esse confermino o infirmino quelle previsioni; la lettura si compone di una moltitudine di ipotesi, di sogni seguiti da risvegli, di speranze e delusioni; i lettori son sempre in anticipo sulla frase che leggono, in un futuro solo probabile che crolla in parte e si consolida in parte via via che essi progrediscono, che indietreggia da una pagina all'altra e forma l'orizzonte mobile dell'oggetto letterario. Senza attesa, senza avvenire, senza ignoranza, niente obiettività. Ora, l'operazione dello scrivere comporta una quasi-lettura implicita che rende la vera lettura impossibile. Quando le parole gli si formano sotto la penna, l'autore le vede, certo, ma non le vede come il lettore poiché le conosce prima di scriverle; il suo sguardo non ha la funzione di svegliare, sfiorandole, parole addormentate che attendono d'essere lette, ma di controllare il tracciato dei segni; la sua è una missione puramente regolatrice, insomma, e la vista qui non apprende niente, tranne piccoli errori manuali. Lo scrittore non prevede né fa congetture; fa progetti. Capita spesso che si sospenda, che aspetti, come si dice, l'ispirazione. Ma non ci si aspetta come si aspettano gli altri; se egli esita, sa che l'avvenire non è fatto, che è lui stesso che lo farà, e se ignora ancora ciò che accadrà al suo eroe, ciò vuol semplicemente dire che non ci ha pensato, che non ha ancora deciso; allora il futuro è una pagina bianca, mentre invece il futuro del lettore sono quelle duecento pagine bianche cariche di parole che lo separano dalla fine. Così lo scrittore, dappertutto, non incontra che il *suo* sapere, la *sua* volontà, i *suoi* progetti, insomma se stesso; egli mette mano esclusivamente alla propria soggettività, l'oggetto che crea è fuori del suo raggio d'azione, egli non lo crea *per sé*. Se si rilegge, è già troppo tardi; la sua frase ai suoi occhi non sarà mai completamente una cosa. Egli arriva sino ai confini del soggettivo senza valicarli, apprezza l'effetto d'un brano, di una massima, di un aggettivo ben situato; ma si tratta dell'effetto che faranno sugli altri; ed egli può stimarlo, ma non sentirlo. Mai Proust ha scoperto l'omosessualità di Charlus, dato che l'aveva decisa ancora prima d'iniziare il suo libro. E se l'opera un giorno assumerà agli occhi del suo autore un'apparenza d'oggettività, vuol dire che sono passati gli anni, che egli l'ha dimenticata, che non vi entra più e non sarebbe certamente più capace di

scriverla. Come avvenne a Rousseau rileggendo il *Contratto sociale* alla fine della vita.

Dunque, non è vero che si scriva per sé: sarebbe il peggiore smacco; proiettando le proprie emozioni sulla carta, a stento si riuscirebbe a dar loro un languido prolungamento. L'atto creatore non è che un momento incompleto e astratto della produzione di un'opera; se solo l'autore esistesse, potrebbe scrivere finché vuole, ma mai l'opera come *oggetto* vedrebbe la luce, e bisognerebbe che lo scrittore posasse la penna o disperasse. Ma l'operazione dello scrivere implica quella di leggere come proprio correlativo dialettico, e questi due atti distinti comportano due agenti distinti. È lo sforzo congiunto dell'autore e del lettore che farà nascere quell'oggetto concreto e immaginario che è l'opera dello spirito. Non v'è arte che per e attraverso gli altri.

La lettura, difatti, sembra la sintesi della percezione e della creazione;[6] essa pone a un tempo l'essenzialità del soggetto e quella dell'oggetto; l'oggetto è essenziale perché è rigorosamente trascendente, perché impone le sue proprie strutture e perché bisogna attenderlo e osservarlo; ma anche il soggetto è essenziale, perché è richiesto non soltanto per svelare l'oggetto (cioè per far sì che *vi sia* un oggetto), ma anche perché questo oggetto *sia* assolutamente (cioè per produrlo). In una parola, il lettore ha coscienza di svelare e, a un tempo, di creare, di svelare creando, di creare per rivelazione. Non si deve credere, infatti, che la lettura sia un'operazione meccanica e che il lettore venga impressionato dai segni come una lastra fotografica dalla luce. Se egli è distratto, stanco, sciocco, stordito, la maggior parte dei rapporti gli sfuggiranno, non riuscirà a «far prendere» l'oggetto (nel senso che si dice che il fuoco «prende» o «non prende»); egli farà uscire dall'ombra delle frasi che parranno sorgere a casaccio. Se si trova nelle migliori condizioni, proietterà oltre le parole una forma sintetica, ogni frase della quale non sarà più che una funzione parziale: il «tema», il «soggetto» o il «senso». Così, fin dall'inizio, il senso non è più contenuto nelle parole poiché è esso, al contrario, che permette di capire il significato di ciascuna di quelle; e l'oggetto letterario, quantunque si realizzi *attraverso* il linguaggio, non è mai dato *nel* linguaggio; è, invece, per natura, silenzio e contestazione della parola. Così, le centomila parole allineate in un libro possono esser lette a una a una senza che ne scaturisca il senso dell'opera; il senso non è la somma delle parole, ne è la totalità organica. Nulla si produce se il lettore non si pone di colpo e quasi senza guida all'altezza di quel silenzio.

Se non l'inventa, insomma, e non vi mette e non vi mantiene in seguito, le parole e le frasi che esso risveglia. E se mi si obietta che sarebbe forse meglio chiamare questa operazione una reinvenzione o una scoperta, risponderò che anzitutto una simile reinvenzione sarebbe un atto altrettanto nuovo e originale della prima invenzione. E che, soprattutto, quando un oggetto non è mai esistito prima, non è questione né di reinventarlo né di scoprirlo. Poiché se il silenzio di cui parlo è davvero lo scopo a cui mira l'autore, quest'ultimo perlomeno non l'ha mai conosciuto; il suo silenzio è soggettivo e anteriore al linguaggio, è l'assenza di parole, il silenzio indifferenziato e vissuto dell'ispirazione, che verrà in seguito particolarizzato dalla parola; mentre il silenzio prodotto dal lettore è un oggetto. E anche all'interno di questo oggetto vi sono altri silenzi: il che l'autore non dice. Si tratta di intenzioni così particolari che non avrebbero più alcun senso al di fuori dell'oggetto rivelato dalla lettura; e son tuttavia esse che ne costituiscono la densità e che gli danno il suo volto singolare. È dir poco affermare che esse sono inespresse: sono precisamente l'inesprimibile. E per questo non le troviamo in nessun momento determinato della lettura: sono dappertutto e in nessun luogo: la qualità meravigliosa di *Grand Meaulnes*, il babilonismo di *Armance*, il grado di realismo e di verità della mitologia di Kafka, tutto ciò non è mai dato; bisogna che il lettore inventi tutto in un perpetuo superamento della cosa scritta. Senza dubbio l'autore lo guida; ma si limita a guidarlo; i paletti che egli ha posto sono separati dal vuoto, occorre congiungerli, andare oltre. In una parola la lettura è creazione diretta. Da un lato, infatti, l'oggetto letterario non ha altra sostanza che la soggettività del lettore: l'attesa di Raskolnikov è la *mia* attesa, che io gli presto; senza tale impazienza del lettore non resterebbero che dei segni languenti; il suo odio contro il giudice istruttore che l'interroga è il *mio* odio, sollecitato, captato dai segni, e lo stesso giudice istruttore non esisterebbe senza l'odio che io gli porto attraverso Raskolnikov; è quest'odio che lo anima, è la sua carne. Ma, d'altro canto, le parole sono là come tranelli per suscitare i nostri sentimenti e rifletterli verso di noi; ogni parola è una via di trascendenza, informa i nostri affetti, li nomina, li attribuisce a un personaggio immaginario che s'incarica di viverli per conto nostro e che non ha altra sostanza al di fuori di queste passioni prese a prestito; conferisce loro degli oggetti, delle prospettive, un orizzonte. Così, per il lettore, tutto è da fare e tutto è già fatto; l'opera non esiste che al livello esatto delle sue capacità; mentre egli

legge e crea sa di poter sempre andar più lontano nella lettura, di poter creare più profondamente; e, di conseguenza, l'opera gli appare inesauribile e opaca come le cose. Questa produzione assoluta di qualità che, a mano a mano che scaturiscono dalla nostra soggettività, si solidificano sotto i nostri occhi in oggettività impermeabili, la riavvicineremmo volentieri a quella «intuizione razionale» che Kant riservava alla Ragione divina.

Poiché la creazione non può trovare il suo compimento se non nella lettura, poiché l'artista deve affidare a un altro la cura di compiere ciò che egli ha iniziato, poiché è solo attraverso la coscienza del lettore che egli può cogliersi come essenziale alla propria opera, ogni opera letteraria è un appello. Scrivere è fare appello al lettore perché faccia passare all'esistenza obiettiva la rivelazione che io ho iniziato a mezzo del linguaggio. E se si domanda a che cosa faccia appello lo scrittore, la risposta è semplice. Dato che non si trova mai nel libro la ragione sufficiente perché l'oggetto estetico appaia, ma soltanto sollecitazioni a produrlo, dato che nemmeno nello spirito dell'autore c'è abbastanza e che la sua soggettività, da cui non può uscire, non può dar ragione del passaggio all'oggettività, l'apparizione dell'opera d'arte è un avvenimento nuovo che non è possibile *spiegarsi* con i dati anteriori. E poiché questa creazione diretta è un inizio assoluto, essa è dunque effettuata dalla libertà del lettore in ciò che questa libertà ha di più puro. Così lo scrittore si appella alla libertà del lettore perché essa collabori alla produzione della sua opera. Senza dubbio si dirà che tutti gli strumenti si rivolgono alla nostra libertà, giacché sono gli strumenti d'un'azione possibile e che, in ciò, l'opera d'arte non è affatto specifica. Ed è vero che lo strumento è l'abbozzo congelato d'una operazione. Ma esso resta al livello dell'imperativo ipotetico; io posso usare un martello per inchiodare una cassa o per ammazzare il mio vicino. Finché lo considero in se stesso, non è un appello alla mia libertà, non mi pone di fronte a lei, ma mira piuttosto a servirla sostituendo l'invenzione libera dei mezzi con una successione regolata di contegni tradizionali. Il libro non serve la mia libertà, la esige. Non si può infatti fare appello a una libertà in quanto tale con la violenza, il fascino o le suppliche. Per raggiungerla non c'è che una via: anzitutto riconoscerla, poi darle fiducia; infine esigerne un atto a suo nome, ossia in nome della fiducia che si ha verso di essa. Così il libro non è, come l'utensile, un mezzo in vista d'un qualsiasi fine: si propone come fine alla libertà del lettore. E l'espressione kantiana di «finalità senza fine» mi sembra assolutamente

impropria a designare l'opera d'arte. Essa implica, infatti, che l'oggetto estetico presenti solo l'apparenza d'una finalità e si limiti a raccomandare il gioco libero e regolato dell'immaginazione. Il che equivale a scordare che l'immaginazione dello spettatore non ha soltanto una funzione regolatrice, bensì costitutiva; essa non gioca, ma è chiamata a ricomporre l'oggetto bello oltre le tracce lasciate dall'artista. L'immaginazione, così come le altre funzioni dello spirito, non può godere di se stessa; è sempre esterna, sempre impegnata in un'impresa. Vi sarebbe finalità senza fine se qualche oggetto offrisse una disposizione talmente regolata da invitare a supporgli un fine, proprio quando non riuscissimo a assegnargliene uno. Definendo il bello in questo modo, si potrà – e proprio questo è lo scopo di Kant – paragonare la bellezza dell'arte alla bellezza naturale, poiché un fiore, a mo' d'esempio, presenta tanta simmetria, colori sì armoniosi, curve tanto regolari che immediatamente si prova la tentazione di trovare una spiegazione finalista a tutte queste proprietà e di vedervi altrettanti mezzi disposti in vista di un fine ignoto. Ma qui è precisamente l'errore: la bellezza della natura non è in niente paragonabile a quella dell'arte. L'opera d'arte *non ha* fini, in ciò siamo d'accordo con Kant. Ma questo perché essa *è* un fine. La formula kantiana dimentica l'appello che risuona dal fondo di ogni quadro, di ogni statua, di ogni libro. Kant crede che l'opera esista anzitutto in fatto, e che sia vista in seguito. Mentre invece non esiste se non la si *guarda* ed è, anzitutto, puro appello, pura esigenza di esistere. Non è uno strumento la cui esistenza sia manifesta e il fine indeterminato: si presenta come un compito da assolvere, si pone di primo acchito al livello dell'imperativo categorico. Siete perfettamente liberi di lasciare questo libro sul tavolo. Ma se l'aprite ne assumete la responsabilità. Poiché la libertà non si prova nel godimento del libero funzionamento soggettivo, ma in un atto creatore reclamato da un imperativo. Questo fine assoluto, questo imperativo trascendente e tuttavia consentito, rifatto proprio dalla stessa libertà, è ciò che si chiama un valore. L'opera d'arte è valore perché è appello.

Se faccio appello al mio lettore perché meni a buon fine l'impresa che io ho cominciato, va da sé che lo considero come libertà pura, puro potere creatore, attività incondizionata; non potrei quindi in nessun caso rivolgermi alla sua passività, ossia tentare di *commuoverlo*, di comunicargli immediatamente emozioni di paura, di desiderio o di collera. Vi sono senza dubbio autori che si preoccupano unicamente di provocare simili emozioni, perché esse sono pre-

vedibili, controllabili, ed essi dispongono dei mezzi esperimentati che possono suscitarle a colpo sicuro. Ma è anche vero che ciò vien loro rimproverato, come è accaduto a Euripide fin dall'antichità quando faceva apparire sulla scena dei bambini. Nella passione la libertà è alienata; repentinamente impegnata in imprese parziali, essa perde di vista il suo compito, che è di produrre un fine assoluto. E il libro non è più che un mezzo per nutrire l'odio o il desiderio. Lo scrittore non deve cercare di *sconvolgere*, se no è in contraddizione con se stesso; se vuole *esigere* bisogna che proponga soltanto il compito da assolvere. Da qui viene quel carattere di *pura presentazione* che pare essenziale all'opera d'arte: il lettore deve poter disporre di un certo distacco artistico. È ciò che Gautier ha scioccamente confuso con «l'arte per l'arte», e i Parnassiani con l'impassibilità dell'artista. Si tratta solo di una precauzione, che Genêt chiama più giustamente cortesia dell'autore verso il lettore. Ma ciò non significa che lo scrittore faccia appello a chissà quale libertà astratta e concettuale. È senz'altro con i sentimenti che si ricrea l'oggetto estetico; il quale, se è commovente, non appare che attraverso il nostro pianto; se è invece comico verrà riconosciuto dal riso. Solo che questi sentimenti sono di una specie particolare: hanno la libertà per origine; sono prestati. Non c'è nulla, compresa la credenza che io accordo al racconto, che non sia liberamente consentito. È una Passione, nel senso cristiano della parola, cioè una libertà che si pone risolutamente in stato di passività allo scopo di ottenere, a mezzo di tale sacrificio, un certo effetto trascendente. Il lettore si fa credulo, discende nella credulità, e questa, benché finisca per richiudersi su di lui come un sogno, a ogni istante si accompagna alla coscienza d'esser libera. Si è voluto talvolta chiudere gli autori nel dilemma: «O si crede alla vostra storia, il che è intollerabile; o non vi si crede, ed è ridicolo.» Ma il ragionamento è assurdo, giacché è peculiare della coscienza estetica d'essere credenza per impegno, per giuramento, credenza continuata per fedeltà a sé e all'autore, scelta perennemente rinnovata di credere. A ogni istante mi posso svegliare, e lo so; ma non lo voglio: la lettura è un sogno libero. Di guisa che tutti i sentimenti che si fanno agire sullo sfondo di questa credenza immaginaria sono come modulazioni particolari della mia libertà; lungi dall'assorbirla o dal mascherarla, sono altrettanti modi da essa scelti per rivelarsi a se stessa. Raskolnikov, l'ho già detto, non sarebbe che un'ombra senza quel miscuglio di repulsione e d'amicizia che provo per lui e che lo fa vivere. Ma, per un rovesciamento che è tipico dell'oggetto immaginario, non è la sua condotta che provoca la mia indignazione o la mia stima, ma sono la mia indignazione, la mia stima che danno consistenza e obiettività alla sua condotta. Così gli affetti del lettore non sono mai dominati dall'oggetto e, dato che nessuna realtà esterna può condizionarli, hanno la loro fonte permanente nella libertà, ossia sono tutti generosi – poiché io chiamo generoso un affetto che abbia la libertà per origine e per fine. Per cui la lettura è un esercizio di generosità; e ciò che lo scrittore pretende dal lettore non è l'applicazione di una libertà astratta, ma il dono di tutto il suo essere, con le sue passioni, le sue prevenzioni, le sue simpatie, la sua indole sessuale, la sua scala di valori. Solo che questo essere si darà con generosità, poiché la libertà lo attraversa da parte a parte e trasforma le masse più oscure della sua sensibilità. E come l'attività si è fatta passiva per meglio creare l'oggetto, così reciprocamente la passività diventa atto, e l'uomo che legge si eleva al massimo. È questa la ragione per cui si vedono persone note per la loro durezza versare lacrime al racconto di immaginarie disgrazie; per un momento sono diventati ciò che sarebbero stati se non avessero passato la vita a mascherarsi la libertà.

Così l'autore scrive per rivolgersi alla libertà dei lettori e chiede alla libertà di fare esistere la sua opera. Ma non è tutto: egli esige inoltre dai lettori che gli restituiscano la fiducia che ha loro dato, che riconoscano la sua libertà creatrice e la sollecitino a loro volta con un appello simmetrico e opposto. Qui appare, infatti, l'altro paradosso dialettico della lettura: più proviamo la nostra libertà, più riconosciamo l'altrui; più egli esige da noi e più noi esigiamo da lui.

Quando m'incanto davanti a un paesaggio so benissimo di non essere io che lo creo, ma so anche che senza di me i rapporti che si stabiliscono sotto il mio sguardo tra gli alberi, le foglie, la terra e le erbe non esisterebbero affatto. Di questa apparenza di finalità che io scopro nella varietà delle tinte, nell'armonia delle forme e dei movimenti provocati dal vento, so bene di non poterne dar ragione. E tuttavia essa esiste, è là, sotto i miei occhi e, dopotutto, non posso far sì che *vi sia* l'essere se non quando l'essere *è* già; ma se anche credo in Dio, non posso stabilire alcun passaggio, se non puramente verbale, tra l'universale sollecitudine divina e lo spettacolo particolare che considero: dire che Dio ha fatto il paesaggio per incantarmi o che mi abbia fatto in modo tale che possa provarne diletto, è scambiare la domanda per la risposta. L'unione di quell'azzurro con quel verde è voluta? Come posso saperlo?

L'idea d'una provvidenza universale non può garantire nessuna intenzione singolare; soprattutto nel caso considerato, giacché il verde dell'erba si spiega con delle leggi biologiche, con delle costanti specifiche, un determinismo geografico, mentre l'azzurro dell'acqua ha la sua spiegazione nella profondità del fiume, nella natura del terreno, nella rapidità della corrente. L'accoppiamento dei colori, se è voluto, non può esserlo che *per soprammercato*, è l'incontro di due serie causali, ossia, a prima vista, un fatto casuale. Tutt'al più la finalità resta problematica. Tutti i rapporti che noi stabiliamo restano semplici ipotesi; nessun fine ci viene proposto a mo' di imperativo, giacché non ve n'è nessuno che si riveli espressamente come voluto da un creatore. Parallelamente, la nostra libertà non è mai *chiamata* dalla bellezza naturale. O piuttosto v'è nell'insieme del fogliame, delle forme, dei movimenti, un'apparenza d'ordine, quindi un'illusione d'appello che sembra sollecitare questa libertà e che subito svanisce al nostro sguardo. Abbiamo appena cominciato a percorrere con lo sguardo quest'ordine ed ecco che l'appello scompare: restiamo soli, liberi di unire questo colore a quell'altro o a quell'altro ancora, di mettere a contatto l'albero e l'acqua o l'albero e il cielo, o l'albero, l'acqua e il cielo. La mia libertà diventa capriccio; via via che stabilisco nuovi rapporti, sempre più mi allontano dall'illusoria oggettività che mi sollecitava; io *sogno* su certi motivi vagamente abbozzati dalle cose, la realtà naturale non è più che un pretesto per fantasticherie. Oppure avviene che, per aver profondamente rimpianto che quell'ordinamento, percepito per un istante, non mi sia stato offerto da nessuno e, di conseguenza, non sia *vero*, io congeli il mio sogno, lo trasponga su di una tela, in uno scritto. Così, mi frappongo tra la finalità senza fine che si manifesta negli spettacoli della natura e lo sguardo degli altri uomini; trasmetto la prima a questi ultimi; per tale trasmissione essa diventa umana; l'arte è qui una cerimonia del *dono* e il solo dono opera una metamorfosi: accade qualcosa di simile alla trasmissione dei titoli e dei poteri nel matronimato, in cui la madre non possiede i nomi, ma resta l'intermediaria indispensabile tra lo zio e il nipote. Poiché ho captato al passaggio questa illusione, poiché la porgo agli altri uomini, per i quali l'ho disimpegnata, ripensata, essi possono considerarla con fiducia: essa è diventata intenzionale. Quanto a me, è certo, resto ai margini della soggettività e dell'oggettività senza poter mai contemplare l'ordinamento obiettivo che trasmetto.

Il lettore, invece, progredisce nella sicurezza. Per lontano che possa andare,

l'autore è andato più lontano di lui. Quali che siano i confronti che stabilisce tra le diverse parti del libro – tra i capitoli o tra le parole – il lettore possiede una garanzia: ed è che quei confronti sono stati voluti espressamente. Egli può anche fingere, come dice Descartes, che esista un ordine segreto tra le parti che sembrano non aver rapporti fra loro; il creatore l'ha già preceduto su questa strada e i più bei disordini sono effetto dell'arte, cioè ordine ancora. La lettura è induzione, interpolazione, estrapolazione, e il fondamento di tali attività riposa sulla volontà dell'autore, così come si è creduto per lungo tempo che il fondamento dell'induzione scientifica riposasse sulla volontà divina. Una forza dolce ci accompagna e ci sostiene dalla prima all'ultima pagina. Ciò non vuol dire che a noi riesca facile decifrare le intenzioni dell'artista: esse costituiscono oggetto, come s'è detto, di congetture, e c'è un'*esperienza* del lettore; ma queste congetture sono sostenute dalla grande certezza che le bellezze che appaiono nel libro non sono mai effetto di scontri. L'albero e il cielo, in natura, armonizzano solo per caso; se, invece, nel romanzo, gli eroi si trovano in *questa* torre, in *questa* prigione, se passeggiano in *quel* giardino, si tratta, a un tempo, della reintegrazione di serie causali indipendenti (il personaggio aveva un certo stato d'animo in conseguenza di una successione di avvenimenti psicologici e sociali; d'altra parte, si recava in un posto determinato e la configurazione della città l'obbligava a attraversare un determinato parco) e dell'espressione d'una finalità più profonda, poiché il parco è venuto a esistere solo per armonizzarsi con un determinato stato d'animo, per esprimere quest'ultimo a mezzo di cose o per metterlo in evidenza attraverso un vivo contrasto; e lo stato d'animo stesso è stato concepito in unione con il paesaggio. Qui la causalità è l'apparenza, e si potrebbe chiamare «causalità senza causa»; mentre la finalità è la realtà profonda. Ma se io posso metter così, in tutta tranquillità, l'ordine dei fini sotto l'ordine delle cose, è perché affermo, aprendo il libro, che l'oggetto trae la sua fonte dalla libertà umana. Se dovessi sospettare che l'artista ha scritto per passione e nella passione, la mia fiducia svanirebbe immediatamente, perché non servirebbe a niente aver sostenuto l'ordine delle cause con l'ordine dei fini; questo sarebbe puntellato a sua volta da una causalità psichica e, per finire, l'opera d'arte rientrerebbe nella catena del determinismo. Non nego certo, quando leggo, che l'autore possa anche essere appassionato, e neppure che abbia potuto concepire il primo abbozzo dell'opera sotto l'imperio della passione. Ma la sua decisione di scrivere suppone che egli assuma

del distacco nei confronti dei suoi affetti; in una parola, che abbia trasformato le proprie emozioni in emozioni libere, come io ho fatto delle mie leggendolo, ossia che egli sia in atteggiamento di generosità. Così la lettura è un patto di generosità tra l'autore e il lettore: ciascuno ha fiducia nell'altro, ciascuno conta sull'altro, esige dall'altro tanto quanto esige da se stesso. Perché questa fiducia è già di per se stessa generosità: nessuno può obbligare l'autore a credere che il suo lettore si servirà della sua libertà; nessuno può obbligare il lettore a credere che l'autore abbia usato la sua. È una libera decisione che entrambi prendono. Si stabilisce allora un va e vieni dialettico; quando leggo, esigo; e ciò che leggo, se le mie esigenze vengono soddisfatte, m'incita a esigere ancora di più dall'autore; il che significa: a esigere dall'autore che egli esiga vieppiù da me stesso. E, reciprocamente, l'esigenza dell'autore è che io porti al massimo le mie esigenze. Così la mia libertà, manifestandosi, svela la libertà dell'altro.

Poco importa che l'oggetto estetico sia il prodotto d'un'arte «realista» (o pretesa tale) o d'un'arte «formale». In un modo o nell'altro, i rapporti naturali sono rovesciati: quest'albero, in primo piano nel quadro di Cézanne, appare anzitutto come il prodotto di una concatenazione causale. Ma la causalità è un'illusione: essa senza dubbio resterà come una proposizione fin tanto che noi guarderemo il quadro, ma sarà sostenuta da una finalità profonda: se l'albero è messo in quel modo è perché il resto del quadro *esigeva* che fossero posti in primo piano quella forma e quei colori. Così, attraverso la causalità fenomenica il nostro sguardo raggiunge la finalità, come la struttura profonda dell'oggetto e, oltre la finalità, raggiunge la libertà umana, come propria fonte e proprio fondamento originale. Il realismo di Vermeer è talmente spinto che si potrebbe credere, al primo sguardo, a un realismo fotografico. Ma se si osserva lo splendore della sua materia, la gloria rosa e vellutata dei suoi muretti di mattone, lo spessore blu d'un ramo di caprifoglio, l'oscurità lucida dei suoi vestiboli, la carne color arancia dei suoi volti lisci come la pietra delle acquasantiere, si avverte all'improvviso, dal piacere che si gode, che la finalità non è tanto nelle forme o nei colori quanto nell'immaginazione materiale del pittore; la sostanza stessa e l'impasto delle cose sono qui la ragione d'essere delle loro forme; con questo realista noi ci troviamo forse più vicini alla creazione assoluta, poiché è nella passività stessa della materia che noi incontriamo l'insondabile libertà dell'uomo.

Ora, non è mai all'oggetto dipinto, scolpito o raccontato, che si limita l'opera; allo stesso modo che non si percepiscono le cose se non sullo sfondo del mondo, così gli oggetti rappresentati dall'arte appaiono sullo sfondo dell'universo. Sullo sfondo delle avventure di Fabrizio ci sono l'Italia del 1820, l'Austria e la Francia, e il cielo con i suoi astri, che l'abate Blanès consulta, e finalmente tutta la terra. Se il pittore ci presenta un campo o un vaso di fiori i suoi quadri sono finestre aperte sul mondo intero; quel sentiero rosso che s'immerge in mezzo al grano, noi lo seguiamo ben più in là di quanto Van Gogh l'abbia dipinto, fra altri campi di grano, sotto altre nubi, fino a un fiume che si getta in mare; e prolunghiamo all'infinito, fino all'altro capo del mondo, la terra profonda che sostiene l'esistenza dei campi e della finalità. Di modo che, attraverso i pochi oggetti che produce o riproduce, l'atto creatore ha di mira una ripresa totale del mondo. Ogni quadro, ogni libro è un ricupero della totalità dell'essere; ciascuno di essi presenta questa totalità alla libertà dello spettatore. Poiché lo scopo finale dell'arte è per l'appunto questo mondo presentandolo alla vista così com'è, ma come se avesse la sua fonte nella libertà umana. Ma, poiché ciò che l'autore crea assume la sua realtà obiettiva solo agli occhi dello spettatore, è attraverso la cerimonia dello spettacolo – e in particolare della lettura – che questo ricupero è consacrato. Noi siamo in grado ora di rispondere meglio alla domanda che ci eravamo posti poc'anzi: lo scrittore sceglie di appellarsi alla libertà degli altri uomini affinché questi, attraverso le implicazioni reciproche delle loro esigenze, restituiscano la totalità dell'essere all'uomo e richiudano l'umanità sull'universo.

Se vogliamo spingerci oltre, bisogna ricordare che lo scrittore, come tutti gli altri artisti, cerca di donare ai lettori un certo sentimento che si è soliti chiamare piacere estetico e che io chiamerei più volentieri gioia estetica; e che quando questo sentimento sorge, è segno che l'opera è compiuta. Conviene quindi esaminarlo alla luce delle considerazioni precedenti. Questa gioia, infatti, che è ricusata al creatore finché crea, si confonde con la coscienza estetica dello spettatore, cioè, nel caso nostro, del lettore. È un sentimento complesso, ma le cui strutture si condizionano reciprocamente e sono inseparabili. Esso fa tutt'uno, innanzitutto, con il riconoscimento d'un fine trascendente e assoluto che per un istante sospende la cascata utilitaria dei fini-mezzi e dei mezzi-fini,[7] ossia d'un appello o, il che è lo stesso, d'un valore. E la coscienza posizionale che io ho di questo valore si accompagna necessariamente alla co-

scienza non-posizionale della mia libertà, poiché è attraverso un'esigenza trascendente che la libertà si manifesta a se stessa. Il riconoscimento della libertà per se stessa è gioia, ma questa struttura della coscienza non-tetica ne implica un'altra: infatti, essendo la lettura creazione, la mia libertà non si manifesta soltanto come pura autonomia, ma come attività creatrice, essa cioè non si limita a darsi la propria legge, ma si pone come costitutiva dell'oggetto. A questo punto si manifesta il fenomeno propriamente estetico, cioè una creazione in cui l'oggetto creato è dato *come oggetto* al suo creatore; è l'unico caso in cui il creatore gioisce dell'oggetto che crea. E il termine godimento che si dà alla coscienza posizionale dell'opera letta indica a sufficienza che ci troviamo in presenza d'una struttura essenziale della gioia estetica. Questo godimento posizionale va di pari passo con la coscienza non-posizionale d'essere essenziale nei confronti d'un oggetto assunto come essenziale; chiamerò questo aspetto della coscienza estetica sentimento di sicurezza; è esso che imprime una calma sovrana alle più forti emozioni estetiche: e ha per origine la constatazione d'un'armonia rigorosa tra la soggettività e l'oggettività. Poiché d'altra parte l'oggetto estetico è precisamente il mondo in quanto messo a fuoco attraverso immagini, la gioia estetica accompagna la coscienza posizionale che il mondo è un valore, cioè un compito proposto alla libertà umana. Ed è ciò che chiamerò modificazione estetica del progetto umano, giacché ordinariamente il mondo appare come l'orizzonte della nostra situazione, come la distanza infinita che ci separa da noi stessi, come la totalità sintetica del dato, come l'insieme indifferenziato degli ostacoli e degli strumenti – ma mai come un'esigenza che si rivolge alla nostra libertà. Così la gioia estetica proviene, a questo livello, dalla consapevolezza che io cerco di ricuperare e d'interiorizzare ciò che è il non-me per eccellenza, perché trasformo il dato in imperativo e il fatto in valore: il mondo è il *mio* compito, ossia la funzione essenziale e liberamente consentita della mia libertà è, per l'appunto, far venire a esistenza in un moto incondizionato l'oggetto unico e assoluto che è l'universo. E, in terzo luogo, le strutture precedenti presuppongono un patto tra le libertà umane, perché da un lato la lettura è riconoscimento fiducioso e esigente della libertà dello scrittore, e dall'altro il piacere estetico, essendo esso stesso sentito sotto l'aspetto d'un valore, racchiude un'esigenza assoluta nei confronti di altri; quella che ogni uomo, in quanto è libertà, prova lo stesso piacere leggendo la stessa opera. Così l'umanità intera è presente nella sua libertà più alta, fa

da sostegno all'esistenza di un mondo che è a un tempo il *suo* mondo e il mondo «esterno». Nella gioia estetica la coscienza posizionale è coscienza *che fabbrica immagini* del mondo nella sua totalità come essere e come dovere essere a un tempo, come totalmente nostra e totalmente estranea, e tanto più nostra quanto più è estranea. La coscienza non posizionale circonda *realmente* la totalità armoniosa delle libertà umane in quanto costituisce l'oggetto d'una fiducia e d'una esigenza universali.

Scrivere è dunque svelare il mondo e al tempo stesso proporlo come un compito alla generosità del lettore. È ricorrere alla coscienza altrui per farsi riconoscere come *essenziale* alla totalità dell'essere; è voler vivere questa essenzialità attraverso persone interposte; ma poiché d'altra parte il mondo reale non si rivela che nell'azione, poiché non può sentirvisi se non superandolo per mutarlo, l'universo del romanziere mancherebbe di spessore se non lo si scoprisse in un movimento per trascenderlo. Si è spesso notato che un oggetto, in un racconto, non trae la propria densità d'esistenza dal numero e lunghezza delle descrizioni che vi sono consacrate, bensì dalla complessità dei suoi vincoli con i diversi personaggi; apparirà tanto più reale quanto più verrà manipolato, preso e deposto, in una parola superato, dai personaggi diretti verso i loro propri fini. Lo stesso è del mondo romanzesco, cioè della totalità delle cose e degli uomini: perché offra il massimo di densità bisogna che la rivelazione-creazione attraverso cui il lettore lo scopre sia anche impegno immaginario nell'azione; in altri termini, più gusto si proverà a cambiarlo e più sarà vivente. L'errore del realismo è stato di credere che il reale si rivelasse alla contemplazione e che, di conseguenza, se ne potesse dare un quadro imparziale. Com'è possibile, dal momento che la stessa percezione è parziale, dal momento che il solo nominare è già modificare l'oggetto? E come può lo scrittore, che vuole se stesso essenziale per l'universo, volerlo essere per le ingiustizie che tale universo racchiude? E tuttavia bisogna che lo sia; ma se accetta d'essere creatore d'ingiustizie, lo accetta in un moto che le superi verso la loro abolizione. Quanto a me che leggo, se creo e mantengo in esistenza un mondo ingiusto, non posso a meno di rendermene responsabile. E tutta l'arte dell'autore è volta a obbligarmi a *creare* ciò che egli *svela*, dunque a compromettermi. Noi due, insieme, portiamo la responsabilità dell'universo. E appunto perché quest'universo è sostenuto dallo sforzo congiunto delle nostre due libertà, e l'autore ha tentato per mio mezzo di integrarlo nell'umano, bisogna che esso appaia ve-

ramente *qual è*, nel suo impasto più profondo, come trafitto da parte a parte e sostenuto da una libertà che ha assunto come fine la libertà umana, e se non è veramente la città dei fini che dev'essere, bisogna almeno che sia una tappa verso di essa; insomma, bisogna che sia un divenire e che lo si consideri e lo si presenti sempre non come una massa opprimente che ci schiaccia, ma dal punto di vista del suo superamento in direzione di questa città dei fini; bisogna che l'opera, per quanto malvagia e disperata sia l'umanità che dipinge, abbia un'aria di generosità. Non, beninteso, che tale generosità si debba esprimere con discorsi edificanti o personaggi virtuosi: non deve neppure esser premeditata, ed è verissimo che i buoni libri non si scrivono con i buoni sentimenti. Ma questa generosità dev'essere la trama stessa del libro, la stoffa in cui son tagliate persone e cose: qualunque sia il tema, una specie di leggerezza essenziale deve apparire ovunque e ricordare che l'opera non è mai un dato naturale, ma un'*esigenza* e un *dono*. E se mi si offre questo mondo con le sue ingiustizie, non è perché io le contempli con freddezza, ma perché le animi della mia indignazione e le sveli e le crei con la loro natura di ingiustizie, cioè di abusi-che-debbono-essere-soppressi. Così l'universo dello scrittore non si svelerà in tutta la sua profondità se non all'esame, all'ammirazione, all'indignazione del lettore; e l'amore generoso è giuramento di conservare, e l'indignazione generosa è giuramento di cambiare, e l'ammirazione giuramento di imitare; benché la letteratura sia una cosa e la morale un'altra in fondo all'imperativo estetico noi discerniamo l'imperativo morale. Infatti, poiché colui che scrive riconosce, per il fatto stesso che si dà la pena di scrivere, la libertà dei suoi lettori; e poiché colui che legge, per il solo fatto che apre il libro, riconosce la libertà dello scrittore, l'opera d'arte, da qualsiasi lato la si prenda, è un atto di fiducia nella libertà degli uomini. E giacché sia i lettori che l'autore non riconoscono questa libertà se non per esigere che si manifesti, l'opera può definirsi una presentazione immaginaria del mondo in quanto questo esige la libertà umana. Dal che consegue anzitutto che non esiste letteratura nera, perché per quanto foschi siano i colori con cui vien dipinto il mondo, lo si dipinge affinché gli uomini liberi provino dinanzi a lui la loro libertà. Per cui non vi sono che buoni e cattivi romanzi. E il cattivo romanzo è quello che mira a piacere adulando, mentre il buono è un'esigenza e un atto di fede. Ma, soprattutto, l'unico aspetto sotto il quale l'artista può presentare il mondo a quelle libertà di cui vuole realizzare l'accordo, è quello d'un mondo da saturare sempre più di libertà. Non è concepibile che questo scatenarsi di generosità che lo scrittore provoca sia impiegato per consacrare un'ingiustizia e che il lettore gioisca della propria libertà leggendo un'opera che approva, o accetta, o semplicemente si astenga dal condannare il servaggio dell'uomo sull'uomo. Si può immaginare che un buon romanzo sia scritto da un Negro americano anche se l'odio dei Bianchi vi sia ostentato perché, attraverso quell'odio, è la libertà della sua razza ch'egli reclama. E poiché egli m'invita a prendere l'atteggiamento della generosità, io non potrei sopportare, nell'istante in cui mi metto alla prova come libertà pura, di identificarmi con una razza di oppressori. È dunque contro la razza bianca, e contro me stesso in quanto ne faccio parte, che io reclamo da tutte le libertà che esse rivendichino la liberazione degli uomini di colore. Ma nessuno può supporre per un solo istante che si possa scrivere un buon romanzo facendo le lodi dell'antisemitismo.[8] Perché non si può esigere da me, nel momento in cui provo che la mia libertà è indissolubilmente legata a quella di tutti gli altri uomini, che la impieghi a approvare l'asservimento di alcuni di questi uomini. Così lo scrittore, vuoi che sia saggista, libellista, satirista o romanziere, vuoi che parli soltanto delle passioni individuali o prenda di mira il regime sociale, in quanto uomo libero che si rivolge a uomini liberi, non ha che un solo tema: la libertà.

Da allora, qualunque tentativo di asservire i propri lettori lo minaccia nella sua stessa arte. Un fabbro può essere raggiunto dal fascismo nella sua vita d'uomo, non necessariamente nel suo mestiere: uno scrittore, invece, nell'uno e nell'altra, ancora più nel suo mestiere che nella vita. Ho visto degli autori che prima della guerra invocavano il fascismo a gran voce colpiti da sterilità nel momento stesso in cui i nazisti li riempivano d'onori. Penso soprattutto a Drieu la Rochelle: s'è ingannato, ma era sincero, l'ha dimostrato. Aveva accettato di dirigere una rivista ispirata. I primi mesi ammoniva, rimproverava, faceva il sermone ai suoi compatrioti. Nessuno gli rispose: perché nessuno era più libero di farlo. Egli mostrò di essersela presa a male; non *sentiva* più i suoi lettori. Si mostrò più insistente, ma nessun segno gli dette la prova di esser stato compreso. Nessun segno di odio, né tanto meno di collera: niente. Parve disorientato, in preda a un'agitazione crescente, si dolse amaramente con i tedeschi; i suoi articoli, che erano superbi, divennero acidi; giunse il momento in cui si batté il petto: nessuna eco, se non presso dei giornalisti venduti che egli disprezzava. Offrì le dimissioni, le ritirò, parlò ancora, sem-

pre nel deserto. Finalmente tacque, imbavagliato dal silenzio degli altri. Aveva preteso il loro asservimento ma, nel suo cervello folle, aveva dovuto immaginarlo volontario, libero perfino; quando l'asservimento venne, l'uomo che era in lui altamente se ne rallegrò, ma lo scrittore non lo poté tollerare. Nello stesso momento, altri, che furono per fortuna la maggioranza, capivano che la libertà di scrivere implica la libertà del cittadino. Non si scrive per degli schiavi. L'arte della prosa è solidale con il solo regime in cui la prosa conserva un senso: la democrazia. Quando è minacciata l'una, lo è anche l'altra. E non è sufficiente difenderle con la penna. Viene un giorno in cui la penna è costretta ad arrestarsi e bisogna allora che lo scrittore impugni le armi. Così, in qualsiasi modo ci siate arrivati, quali che siano le opinioni che avete professato, la letteratura vi getta nella battaglia; scrivere è un certo modo di volere la libertà; una volta che avete cominciato, per amore o per forza siete impegnato.

Impegnato a che? A difendere la libertà, è presto detto. Si tratta forse di farsi guardiani dei valori ideali, come il chierico di Benda davanti al tradimento, oppure è la libertà concreta e quotidiana che bisogna proteggere, prendendo partito nelle lotte politiche e sociali? La domanda è legata a un'altra, semplicissima in apparenza, ma che non si pone mai: «Per chi si scrive?»

3. PER CHI SI SCRIVE?

A prima vista si direbbe che non vi siano dubbi: si scrive per il lettore universale, e infatti abbiamo visto che l'esigenza dello scrittore si rivolge per principio a *tutti* gli uomini. Ma l'analisi che abbiam fatto prima è teorica. In realtà lo scrittore sa che parla a delle libertà nascoste, mascherate, non disponibili: e la sua stessa libertà non è poi così pura. Egli deve ripulirla, e scrive anche per ripulirla. È pericolosamente facile parlare subito di valori eterni; i valori eterni sono scarni. La libertà stessa, se la si considera *sub specie aeternitatis*, sembra un ramo disseccato; perché, come il mare, è qualcosa che sempre ricomincia: non è, in fondo, che il movimento per cui continuamente ci si sottrae e ci si libera. Non esiste una libertà «data»: bisogna liberarsi dalle passioni, dalla razza, dalla nazione, e liberare, con se stessi, gli altri uomini. Ma ciò che conta in questo caso è la forma particolare dell'ostacolo da superare, della resistenza da vincere; da essa la libertà deriva volta per volta il suo aspetto. Se lo scrittore ha scelto, come vuole Benda, di fare discorsi, può costruire dei bei

periodi per parlare di questa libertà eterna a cui si appellano a un tempo il nazionalsocialismo, il comunismo stalinista e le democrazie capitaliste. Egli non darà fastidio a nessuno, non si rivolgerà a nessuno; gli si è accordato in precedenza tutto ciò che egli chiede. Ma questo è un sogno astratto; lo voglia o no, lo scrittore, anche se aspira dentro di sé agli allori eterni, parla ai suoi contemporanei, ai suoi compatrioti, ai suoi fratelli di razza o di classe. Non si è notato abbastanza, infatti, che un'opera dello spirito è per natura *allusiva*. Anche se il proposito dell'autore è di dare la trattazione più completa dell'argomento scelto, non si dà mai il caso che egli racconti tutto; egli sa più cose di quelle che dice. Perché il linguaggio è ellissi. Se io voglio avvertire il mio vicino che una vespa è entrata dalla finestra, non ho bisogno di fare un lungo discorso. «Attento!» oppure «Là» – basta una parola, un gesto – e quando egli ha visto l'insetto non c'è bisogno d'altro. Supponiamo che un disco ci riproduca le conversazioni quotidiane di due coniugi di Provins o di Angoulême: non ci capiremmo niente: mancherebbe il *contesto*, cioè i ricordi comuni e le percezioni comuni di quella coppia di coniugi, la loro posizione, le loro azioni, insomma il mondo come l'uno degli interlocutori sa che appare all'altro. Così è con la lettura: le persone di una stessa epoca e di una stessa collettività, che hanno vissuto gli stessi avvenimenti, che pongono o eludono le stesse domande, hanno lo stesso sapore in bocca, hanno delle complicità in comune, ci sono fra loro gli stessi morti. Perciò non è necessario scrivere molto: si usano delle parole-chiave. Se per esempio racconto l'occupazione tedesca a un pubblico americano, dovrò fare una precisa analisi, prendere delle precauzioni, consumare venti pagine per dissipare prevenzioni, pregiudizi, leggende: poi dovrò assicurarmi a ogni passo del terreno su cui procedo, cercare nella storia degli Stati Uniti immagini e simboli che permettano agli americani di intendere meglio le nostre vicende; bisognerà che io tenga sempre presente al mio spirito la differenza che passa fra il nostro pessimismo di vecchi e il loro ottimismo di fanciulli. Se invece scrivo dello stesso argomento per dei francesi, ci troviamo in famiglia, e bastano poche parole. Per esempio: «un concerto di una banda militare tedesca nel chiosco di un giardino pubblico»: c'è già tutto: una primavera un po' acerba, un giardino di provincia, uomini dal cranio rasato che soffiano negli ottoni, passanti ciechi e sordi che affrettano il passo, due o tre persone che stanno a ascoltare, accigliate, sotto gli alberi, l'inutile chiassata che si perde nel cielo: la nostra vergogna, la nostra

angoscia, la nostra collera, anche la nostra fierezza. Così il lettore al quale mi rivolgo non è né Micromégas né l'Ingenuo e neppure il buon Dio. Non ha l'ignoranza del selvaggio, a cui si deve spiegare tutto da principio, non è un puro spirito né una *tabula rasa*: e non ha nemmeno l'onniscienza di un angelo o del Padre Eterno; gli svelo certi aspetti dell'universo e approfitto di quello che sa per tentare di insegnargli quello che non sa. A metà fra l'ignoranza totale e l'onniscienza, egli possiede un bagaglio ben definito che varia di momento in momento e che basta a rivelare la sua *storicità*. Non si tratta in realtà di una coscienza istantanea, di una pura affermazione extratemporale di libertà, né d'altra parte egli si tiene al di sopra della storia; anzi vi è immerso. Anche gli autori sono esseri storici: e appunto per questo alcuni di essi vagheggiano di sfuggire alla storia con un balzo nell'eternità. Fra questi uomini, che sono immersi nella stessa storia e che contribuiscono del pari a farla, si stabilisce un contatto storico attraverso la mediazione del libro. Scrivere e leggere sono due aspetti di uno stesso fatto di storia, e la libertà alla quale lo scrittore ci invita non è solo una coscienza astratta d'essere liberi. Essa non è, per essere più precisi; ma viene conquistata in una determinata posizione storica. Ogni libro propone una liberazione concreta partendo da una particolare forma di non-libertà; così in esso è implicito il riferimento a istituzioni, a costumi, a forme d'oppressione e di conflitto, alla saggezza e alla follia del momento, a passioni durature e a ostinazioni passeggere, a superstizioni e a conquiste recenti del buon senso, a evidenze e a ignoranze, a modi particolari di ragionare che le scienze hanno messo di moda e che si applicano a tutti i campi, a speranze, a timori, a abitudini della sensibilità, dell'immaginazione e persino della percezione, a costumi infine e a valori accettati, a tutto un mondo che l'autore e il lettore hanno in comune. Questo mondo a lui ben noto l'autore l'anima e lo compenetra della sua libertà; partendo da esso il lettore deve operare la sua liberazione concreta: esso è la «non-libertà», la «situazione», la storia; questo mondo io debbo criticare o accettare, mutare o conservare per me e per gli altri uomini. Perché se l'aspetto immediato della libertà è la negazione si sa che non si tratta qui della possibilità astratta di dire di no, ma di una negazione concreta, che conserva in se stessa ciò che nega e se ne colora tutta quanta. E poiché le libertà dell'autore e del lettore si cercano e si modificano attraverso un mondo, si può dire altrettanto bene che la scelta fatta dall'autore di un certo aspetto del mondo decide del suo lettore e viceversa, scegliendo il

lettore, lo scrittore decide del suo soggetto. Così tutte le opere dello spirito contengono in se stesse l'immagine del lettore a cui sono destinate. Io potrei fare il ritratto di Nathanaël da i *Nutrimenti terrestri*; io vedo che l'alienazione da cui lo si invita a liberarsi è la sua famiglia, i beni immobili che egli possiede o possiederà, i suoi progetti utilitaristici, il suo moralismo ereditato, il suo teismo ristretto: vedo anche che è colto e ha del tempo disponibile, perché sarebbe assurdo proporre come esempio Ménalque a un bracciante, a un disoccupato, a un negro degli Stati Uniti; so che non è minacciato da nessun pericolo esterno e nemmeno dalla fame, né dalla guerra, né dall'oppressione di classe o di razza: l'unico pericolo che egli corre è di esser vittima del suo ambiente, perché egli è un bianco, un ariano, un ricco, l'erede di una grande famiglia borghese, che vive in un'epoca relativamente sicura e facile, in cui l'ideologia della classe possidente comincia appena a declinare; è precisamente quel Daniel de Fontanin, che Roger Martin du Gard ci ha presentato più tardi come un ammiratore entusiasta d'André Gide.

Per dare un esempio ancora più vicino, può sembrare strano che il *Silence de la Mer*, opera che fu scritta da uno dei primi uomini della Resistenza e il cui scopo è chiaro ai nostri occhi, abbia incontrato solo dell'ostilità negli ambienti degli emigrati di New York, di Londra e persino d'Algeri e che si sia giunti fino a tacciare il suo autore di collaborazionismo. Il fatto è che Vercors non si rivolgeva a *quel* pubblico. Invece, nella zona occupata nessuno ha dubitato delle intenzioni dell'autore né dell'efficacia del suo scritto; egli scriveva per noi. Io non penso in realtà che si possa difendere Vercors dicendo che il suo tedesco è vero, che veri sono il suo vecchio francese e la sua ragazza francese. Koestler ha scritto su questo argomento delle ottime pagine: il silenzio dei due francesi non è psicologicamente verosimile; sa persino di anacronismo; ricorda il mutismo testardo dei contadini patrioti di Maupassant durante un'altra occupazione: *un'altra* occupazione che ebbe altre speranze, altre angosce, altri costumi. Quanto all'ufficiale tedesco, il suo ritratto non manca di vivacità, ma, come è chiaro, Vercors, che in quel tempo rifiutava ogni contatto con l'esercito di occupazione, lo ha costruito di maniera, combinando gli elementi probabili di quel carattere. Così non in nome della *verità* si devono preferire queste immagini a quelle che la propaganda degli anglosassoni inventava ogni giorno. Ma nel 1941 per un francese della metropoli il romanzo di Vercors era il più *efficace*. Quando il nemico è separato da voi da una barriera di

fuoco dovete giudicarlo in blocco come l'incarnazione del male: ogni guerra è una forma di manicheismo. È dunque comprensibile che i giornali inglesi non perdessero il loro tempo a distinguere nell'esercito tedesco il grano autentico dalla gramigna. Ma al contrario le popolazioni vinte e occupate, a contatto con i vincitori, imparano di nuovo attraverso l'adattamento dell'abitudine e gli effetti di un'abile propaganda a considerare i nemici come degli uomini: uomini buoni o cattivi, buoni *e* cattivi nello stesso tempo. Un'opera che avesse presentato loro i soldati tedeschi del '41 come orchi li avrebbe fatti ridere, mancando così al suo scopo. Alla fine del '42 il *Silence de la Mer* aveva perso la sua efficacia: la guerra ricominciava sul nostro territorio. Da un lato propaganda clandestina, sabotaggio, deragliamenti, attentati, dall'altro coprifuoco, deportazioni, arresti, torture, esecuzioni d'ostaggi. Un'invisibile barriera di fuoco separava di nuovo tedeschi e francesi: noi non volevamo più sapere se i tedeschi, che strappavano occhi e unghie ai nostri amici, fossero complici o vittime del nazismo: di fronte a loro non bastava più mantenere un silenzio sprezzante, né del resto essi l'avrebbero tollerato. A quel punto della guerra bisognava essere con loro o contro di loro. In mezzo ai bombardamenti, ai massacri, ai villaggi bruciati e alle deportazioni, il romanzo di Vercors sembrava un idillio: aveva perso il suo pubblico. Il suo pubblico era l'uomo del '41, umiliato dalla sconfitta ma stupito dalla cortesia dell'occupante, sinceramente desideroso di pace, terrificato dal fantasma del bolscevismo, sviato dai discorsi di Pétain. A quell'uomo era vano presentare i tedeschi come bruti macchiati di sangue: bisognava concedergli, al contrario, che essi potevano anche essere bene educati e persino simpatici, e poiché aveva scoperto con sorpresa che la maggior parte di essi «erano uomini come noi» bisognava ricordargli che, anche in questo caso, la fraternizzazione era impossibile, che i soldati stranieri erano tanto più infelici e impotenti quanto più apparivano simpatici e che si deve lottare contro un regime e contro un'ideologia nefasti, anche se gli uomini che ce li recano non ci sembrano malvagi. Siccome ci si rivolgeva a una folla passiva e l'organizzazione della resistenza era ancora scarsa e inoltre molto prudente nel fare proseliti, la sola forma di opposizione che si potesse chiedere alla popolazione era il silenzio, il disprezzo, l'obbedienza forzata e che dimostrava di essere tale. Così il romanzo di Vercors definiva il suo pubblico; definendolo, definiva se stesso; voleva combattere, nello spirito della borghesia francese del '41, gli effetti dell'intervista di Montoire. Un anno

e mezzo dopo la sconfitta, esso era vivo, pieno di forza, efficace; fra cinquant'anni non appassionerà più nessuno. Un pubblico male informato lo leggerà ancora come un racconto piacevole e un po' sbiadito sulla guerra del '39. Dicono che le banane abbiano miglior sapore appena colte: così le opere dello spirito devono essere gustate sul posto.

Ci si sentirà tentati di lamentare la vana sottigliezza e il carattere indiretto di qualsiasi tentativo di spiegare un'opera dello spirito con il pubblico a cui esso si indirizza. Non è più semplice, più immediato, più rigoroso, prendere come fattore determinante la condizione stessa dell'autore? Non conviene attenersi al concetto che aveva Taine dell'«ambiente»? Risponderò che la spiegazione attraverso l'ambiente è in realtà *determinante*: l'ambiente *produce* lo scrittore: per questo non ci credo. Il pubblico invece gli rivolge un appello; pone cioè delle domande alla sua libertà. L'ambiente è una *vis a tergo*: il pubblico al contrario è un'attesa, un vuoto da colmare, un'*aspirazione*, in senso figurato e in senso proprio. In una parola è *l'altro*. Io non respingo la spiegazione dell'opera con la situazione dell'uomo; anzi ho sempre considerato la decisione di scrivere come il libero superamento di una determinata situazione umana e *totale*. E in questo d'altronde l'iniziativa dello scrivere non differisce dalle altre iniziative. «Io stavo», scrisse Étiemble in un articolo spiritoso ma un po' superficiale[9], «riesaminando il mio piccolo dizionario, quando il caso mi mise sotto gli occhi tre righe di Jean-Paul Sartre: "Per noi lo scrittore non è né Vestale né Ariele. Qualunque cosa egli faccia è nella mischia, segnato, compromesso anche nel più riposto dei ritiri." Essere nella mischia, essere ai lavori forzati: ritrovavo press'a poco le parole di Pascal "noi siamo imbarcati". Ma vedevo subito che l'impegnarsi perde tutto il suo valore riducendosi al fatto più banale, al fatto di essere principe o schiavo, alla condizione umana.» Proprio questo io dico: solo che Étiemble fa il finto tonto. Se ogni uomo è imbarcato questo non significa che ne abbia piena coscienza, anzi la maggior parte degli uomini passa il proprio tempo a dissimularsi il loro «essere impegnati». Il che non significa necessariamente che essi tentino delle evasioni nella menzogna, nei paradisi artificiali o nella vita della fantasia: basta loro di oscurare la lanterna, di vedere ciò che è prossimo senza vedere ciò che è al limite estremo o viceversa, di accettare il fine passando sotto silenzio i mezzi, di rifiutare la solidarietà con i loro simili, di rifugiarsi in un atteggiamento di superiorità, di togliere alla vita ogni valore considerandola dal punto di vista della morte, e

nello stesso tempo di eliminare ogni orrore della morte sfuggendole nella banalità della vita di tutti i giorni, di persuadersi, se appartengono alla classe degli oppressori, che ci si sottrae alla propria classe con la grandezza dei sentimenti e, se sono fra gli oppressi, di nascondere la loro complicità con gli oppressori, sostenendo che si può rimanere liberi anche in catene, se si ha amore alla vita interiore. A tutto questo gli scrittori, come gli altri, possono ricorrere. Ce ne sono, e sono i più, che forniscono tutto un arsenale di astuzie al lettore che vuol dormire i suoi sonni tranquilli. Io dirò che uno scrittore si è impegnato quando cerca di acquistare coscienza chiara e completa di essere «imbarcato», cioè quando per se stesso e per gli altri trasferisce l'impegno dal piano della spontaneità immediata a quello della riflessione. Lo scrittore è mediatore per eccellenza, e questa mediazione costituisce il suo impegno. Solamente, se è vero che bisogna giudicare un'opera partendo dalla considerazione della condizione del suo autore, non si deve anche dimenticare che la sua condizione non è solo quella di un uomo in generale, ma precisamente quella di uno scrittore. Forse egli è ebreo, ceco, di famiglia contadina: ma è *uno scrittore* ebreo, uno *scrittore* ceco, uno *scrittore* di famiglia contadina. Quando io ho tentato in un altro articolo di definire la situazione dell'ebreo, ho potuto dire questo: «L'ebreo è un uomo che gli altri uomini considerano ebreo e che è obbligato a *decidere di sé* partendo da una situazione che gli si è già data.» Ci sono infatti delle qualità che ci provengono unicamente dal giudizio altrui. Trattandosi di uno scrittore il caso è più complesso, perché nessuno è costretto a «scegliersi» scrittore. Così all'origine dello scrittore c'è la libertà: io sono scrittore prima di tutto per la mia libera determinazione di scrivere. Ma subito accade questo, che io divento un uomo che gli altri uomini considerano come scrittore, cioè che deve rispondere a una certa domanda e a cui si attribuisce, lo voglia o no, una determinata funzione sociale. Qualunque sia la parte che egli vuole interpretare bisogna che la interpreti partendo dalla rappresentazione che gli altri si sono fatta di lui. Egli può desiderare di modificare il personaggio che del letterato ci si costruisce in una società già data: ma per mutarlo bisogna prima che vi si introduca. Così il pubblico interviene con i suoi costumi, con la sua visione del mondo, con la sua concezione della società e della letteratura in seno alla società stessa: egli circuisce, investe lo scrittore, e le sue esigenze, perentorie o dissimulate, i suoi rifiuti, le sue evasioni, sono i dati di fatto a partire dai quali si può costruire un'opera. Prendiamo l'esempio di un grande scrittore

negro: Richard Wright. Se noi consideriamo solo la sua condizione di *uomo*, cioè di *negro* degli Stati Uniti del Sud trasportato nel Nord, capiremo subito che egli non può scrivere che di negri o di bianchi *visti con gli occhi dei negri*. Si può pensare un solo momento che egli accetti di passare la sua vita nella contemplazione del Vero, del Bello, del Bene eterno, mentre il 90% dei negri del Sud sono praticamente privati del diritto di voto? Se si parla qui di «tradimento del letterato» io rispondo che non ci sono letterati fra gli oppressi. I letterati sono necessariamente i parassiti delle classi o delle razze che opprimono. Se dunque un negro degli Stati Uniti si scopre la vocazione dello scrittore, nello stesso momento ha scoperto anche l'argomento di cui scriverà: egli è l'uomo che vede i bianchi dal di fuori, che dal di fuori assimila la cultura bianca, e ogni suo libro dimostrerà l'alienazione della razza nera in seno alla società americana. E non obiettivamente come i realisti, ma con passione e in modo da compromettere il lettore. Questo esame però lascia indeterminata la natura dell'opera: egli potrebbe essere un polemista o un autore di *blues* o il Geremia dei negri del Sud. Se vogliamo scendere più in profondità dobbiamo considerare il suo pubblico. A chi si rivolge Richard Wright? Certo non all'uomo universale: entra nella nozione di uomo universale questa caratteristica essenziale, che esso non è impegnato in nessuna epoca particolare e che non si commuove della sorte dei negri della Luisiana più che di quella degli schiavi romani del tempo di Spartaco. L'uomo universale non può preoccuparsi che di valori universali: egli è un'affermazione pura e astratta dei diritti imperscrittibili dell'uomo. Ma d'altronde Wright non può pensare di scrivere per i razzisti bianchi della Virginia o della Carolina, il cui punto di vista è già costituito e che non apriranno mai il suo libro. D'altronde, se anche egli si mostra contento dell'accoglienza che l'Europa ha fatto ai suoi libri, è chiaro tuttavia che egli non ha pensato, scrivendoli, al pubblico europeo. L'Europa è lontana, e le sue indignazioni sono ipocrite e inefficaci. Non ci si può aspettare molto dalle nazioni che hanno reso schiave l'India, l'Indocina, l'Africa nera. Bastano queste considerazioni per definire chi saranno i suoi lettori; egli si rivolgerà ai negri colti del Nord e agli americani bianchi di buona volontà (intellettuali, democratici di sinistra, radicali, operai sindacati nel C.I.O.).

Non dico con ciò che attraverso costoro egli non si rivolga anche a tutti gli altri uomini; ma sempre considerandoli *attraverso quelli*. Come la libertà eterna si lascia intravvedere all'orizzonte della liberazione storica e concreta, che

lo scrittore persegue, così l'universalità del genere umano sta all'orizzonte del gruppo concreto storico dei suoi lettori. I contadini negri analfabeti e i piantatori del Sud presentano un margine di possibilità teoriche attorno al suo pubblico reale, perché dopo tutto un illetterato può imparare a leggere, e *Ragazzo negro* può andare nelle mani del più ostinato negrofobo e aprirgli gli occhi. Questo significa solo che ogni iniziativa umana va al di là dei limiti di fatto e si estende passo passo all'infinito. Bisogna notare che esiste in seno a questo *pubblico di fatto* una frattura profonda. Per Wright i lettori negri rappresentano la soggettività: hanno avuto la stessa infanzia, le stesse difficoltà, gli stessi complessi: si comprendono a volo, con il cuore. Cercando di far luce sulla sua situazione personale lo scrittore fa luce sulla loro. La vita che conducono giorno per giorno e che soffrono senza essere capaci di esprimere le loro sofferenze, egli la interpreta, la traduce in parole e gliela mette davanti; egli è la loro coscienza, e il movimento con il quale egli si eleva dall'apprensione immediata della sua condizione all'interpretazione riflessa di essa è il movimento stesso della sua razza. Ma, per quanta sia la buona volontà dei lettori bianchi, essi rappresentano sempre *l'altro* per uno scrittore negro. Non hanno vissuto ciò che egli ha vissuto, non possono capire la situazione dei negri se non spingendo al limite massimo il loro sforzo di comprensione e basandosi su analogie che rischiano di condurlo fuori strada a ogni passo. D'altra parte Wright non li conosce affatto: solo dal di fuori comprende la loro orgogliosa sicurezza e quella tranquilla certezza comune a tutti gli ariani bianchi, che il mondo è bianco e che essi ne sono i padroni. Per i bianchi le parole che egli scrive sulla carta non hanno lo stesso contesto che per i negri: bisognerà tirarle fuori a caso, perché egli ignora che risonanza troveranno in quelle coscienze che gli sono estranee. Quando egli parla di bianchi il suo scopo è un altro: si tratta di comprometterli, di costringerli a misurare le loro responsabilità, di suscitare in loro indignazione e vergogna. Così ogni opera di Wright contiene quello che Baudelaire avrebbe chiamato «una duplice postulazione simultanea»; ogni parola rimanda a due contesti; in ogni frase agiscono contemporaneamente due forze, che determinano la tensione incomparabile della narrazione. Se avesse parlato solo ai bianchi si sarebbe mostrato più prolisso, più didattico, forse anche più duro: se avesse parlato solo ai negri sarebbe stato ancora più ellittico, più compartecipe, più elegiaco. Nel primo caso la sua opera si sarebbe avvicinata alla satira, nel secondo alle lamentazioni profetiche: Geremia parlava solo agli ebrei.

Ma Wright, scrivendo per un pubblico duplice ha saputo mantenere e insieme superare questa duplicità: ne ha fatto pretesto per un'opera d'arte.

Lo scrittore consuma e non produce, anche se ha deciso di servire con la penna gli interessi della comunità. Le sue opere sono gratuite, quindi senza prezzo. Il loro valore commerciale è fissato arbitrariamente. In certi tempi si stabilisce per lo scrittore una pensione, in altri gli spetta una percentuale al prezzo di vendita dei suoi libri. Ma come sotto l'*Ancien Régime* non vi era comune libertà di misura fra il poema e la pensione regia, così non vi è nei tempi attuali fra l'opera dello spirito e la sua rimunerazione a percentuale. In fondo non si paga lo scrittore: lo si mantiene bene o male, a seconda delle epoche. E non può essere diversamente, perché la sua attività è *inutile*. Non è affatto utile, anzi talvolta può essere nocivo che la società acquisti coscienza di se stessa. Infatti l'utilità è determinata entro i quadri di una società costituita e in rapporto a istituzioni, valori e fini già fissati precedentemente. Se la Società si *vede* e soprattutto si sa *vista*, si determina automaticamente la contestazione dei valori stabiliti e del regime: lo scrittore le pone davanti la sua immagine e le ingiunge di accettarla o di mutarsi. Comunque la società si muta: perde l'equilibrio che le veniva dall'ignoranza, oscilla fra la vergogna e il cinismo, si sente in mala fede. Lo scrittore impone alla società una *coscienza inquieta*, perché è in eterno antagonismo con le forze conservatrici, che mantengono l'equilibrio che egli vuole rompere. Infatti il passaggio al mediato, che non si può fare che negando l'immediato, è una rivoluzione perpetua. Solo le classi dirigenti si possono permettere il lusso di retribuire un'attività così improduttiva e così pericolosa e se esse lo fanno è per tattica e nello stesso tempo per un malinteso. Malinteso per i più: liberi dalle preoccupazioni materiali, i membri della classe dirigente sono sufficientemente indipendenti per desiderare di acquistare una conoscenza riflessa di sé; essi vogliono riscattarsi e incaricano l'artista di presentare una immagine di loro, senza rendersi conto che dovranno poi accettarla. Tattica invece presso altri, che, avendo avvistato il pericolo, mantengono l'artista per controllarne il potere distruttivo. Così lo scrittore è un parassita della classe dirigente, ma funzionalmente egli agisce contro gli interessi di coloro che gli forniscono i mezzi per vivere.[10] Questo è il conflitto originario che definisce la sua situazione. Qualche volta il conflitto è palese. Si parla ancora oggi di quegli uomini della Corte che decretarono il

trionfo al *Matrimonio di Figaro* sebbene suonasse a morto per il regime. Altre volte il conflitto è dissimulato, ma esiste sempre, perché rivestire di parole significa rivelare e rivelare significa mutare. Siccome questa attività di confutazione, che nuoce agli interessi costituiti, rischia sia pure modestamente di contribuire a un mutamento di regime, e d'altra parte le classi oppresse non hanno né amore né tempo libero per la lettura, l'aspetto oggettivo del conflitto può esprimersi come un antagonismo fra le forze conservatrici, pubblico reale dello scrittore, e le forze progressive, suo pubblico potenziale. In una società senza classi, la cui struttura interna fosse la rivoluzione permanente, lo scrittore potrebbe essere mediatore per *tutti* e la sua confutazione di principio potrebbe precedere o accompagnare i mutamenti di fatto. Questo significato profondo si dovrebbe dare, secondo me, al concetto di *autocritica*. L'allargarsi del pubblico reale fino ai limiti del pubblico potenziale opererebbe nella coscienza dello scrittore una conciliazione delle tendenze opposte: la letteratura, interamente liberata, rappresenterebbe la *negazione* come momento necessario della costruzione. Ma questo tipo di società, per quanto ne sappia io, per il momento non esiste e si può anche dubitare della sua possibilità d'esistenza futura. Il conflitto dunque rimane: è all'origine di ciò che io chiamerei le incarnazioni successive dello scrittore e della sua coscienza inquieta.

Esso si riduce alla sua più semplice espressione quando il pubblico potenziale praticamente non esiste e lo scrittore anziché rimanere ai margini della classe privilegiata ne è assorbito. In questo caso la letteratura si identifica con l'ideologia dei dirigenti, la meditazione si verifica in seno alla classe stessa, la confutazione si dirige sui particolari e viene compiuta in nome di principii incontestati. Questa situazione si verificò in Europa per esempio verso il XII secolo circa. Il chierico scrive esclusivamente per i chierici. Ma può mantenere la coscienza tranquilla, perché esiste un distacco netto fra lo spirituale e il temporale. La Rivoluzione cristiana ha determinato l'avvento dello spirituale, cioè dello spirito stesso, come negazione, confutazione, trascendenza ed eterna costruzione al di là del regno della Natura, della *città antinaturale* delle libertà. Ma era necessario anzitutto che questo potere universale di superare l'oggetto si presentasse come un oggetto, che questa negazione eterna della natura apparisse in primo luogo come natura, che questa facoltà di creare eternamente delle ideologie e di lasciarle alle proprie spalle lungo il cammino si incarnasse come prima cosa in un'ideologia particolare. Lo spirituale nei primi secoli della nostra èra è prigioniero del Cristianesimo, o, se si preferisce, il Cristianesimo è lo spirituale stesso, ma *alienato*. Lo spirito è fatto oggetto. Si capisce allora che, in luogo di apparire come un'impresa comune di tutti gli uomini e sempre cominciata da capo, esso si manifesti anzitutto come la specialità di pochi. La società del Medioevo ha dei bisogni spirituali e ha costituito, per soddisfarli, un corpo di specialisti, che vengono reclutati per cooptazione. Noi oggi consideriamo la lettura e la scrittura come diritti dell'uomo e nello stesso tempo come mezzi per comunicare con gli altri, naturali e spontanei quasi come il linguaggio orale; per questo il contadino più ignorante è un lettore in potenza. Al tempo dei «chierici» lettura e scrittura sono mezzi tecnici e strettamente riservati ai professionisti: esse non sono praticate per se stesse, come esercizi dello spirito, non hanno per scopo di aprire l'accesso a quell'umanesimo vasto e vago che si chiamerà più tardi le *humanae litterae*: essi sono solo il modo di conservare e trasmettere l'ideologia cristiana. Saper leggere significa possedere lo strumento necessario per acquistare la conoscenza dei testi sacri e dei loro innumerevoli commenti; saper scrivere significa saper commentare. Gli altri uomini non aspirano di certo a possedere queste tecniche professionali, così come oggi noi non aspiriamo a possedere la tecnica del falegname o del paleografo, se esercitiamo un altro mestiere. I baroni scaricano sui «chierici» la cura di produrre e conservare la spiritualità. Da sé sono incapaci di esercitare un controllo sugli scrittori, come fa oggi il pubblico, e non saprebbero distinguere l'eresia dalle posizioni ortodosse, se fossero lasciati senza aiuto. Si muovono solo quando il Papa ricorre al braccio secolare. Allora saccheggiano, incendiano ogni cosa, ma lo fanno solo perché hanno fiducia nel Papa e non si lasciano mai sfuggire una buona occasione per saccheggiare. È vero che l'ideologia in fondo è destinata proprio a essi e al popolo, ma la si comunica loro oralmente attraverso le prediche; poi la Chiesa si è servita subito di un linguaggio più semplice della scrittura, cioè l'immagine. Le sculture dei chiostri e delle cattedrali, le vetrate, le pitture, i mosaici parlano di Dio e della storia sacra. Ai margini di questa vasta illustrazione della fede, il letterato scrive le sue cronache, le sue opere filosofiche, i suoi commenti, i suoi poemi e li destina ai suoi pari e li sottopone al controllo dei superiori. Egli non deve preoccuparsi dell'effetto che produrranno sulle masse, perché sa già che esse non ne avranno conoscenza: non potrebbe nemmeno tentare di inspirare il rimorso nella coscienza di un feudatario saccheggiatore o fellone: la violenza è illet-

terata. Non si tratta dunque per lui di porre dinanzi al temporale la rappresentazione di quello che esso è o di prendere posizione o di far scaturire lo spirituale dall'esperienza storica in uno sforzo continuo. Anzi, siccome lo scrittore fa parte della Chiesa, e la Chiesa è un immenso collegio spirituale, che dà prova della sua dignità resistendo al mutamento, e storia e temporale sono una cosa sola, siccome la spiritualità si distingue nettamente dal temporale e lo scopo degli ecclesiastici è di mantenere questa distinzione, cioè di serbarsi come un corpo specializzato di fronte ai secolari, e inoltre l'economia è così frammentata e i mezzi di comunicazione così rari e lenti che gli avvenimenti che si svolgono in una provincia non toccano le province vicine e un monastero può godere della sua pace, e come l'eroe degli «Acarnesi», mentre il paese attorno è in guerra lo scrittore ha la missione di provare la sua autonomia abbandonandosi alla contemplazione esclusiva dell'Eterno: egli afferma senza sosta che l'Eterno esiste e lo dimostra proprio con il fatto che la sua unica cura è di contemplarlo. In questo senso egli realizza l'ideale di Benda, ma si vede a quali condizioni: bisogna che la spiritualità e la letteratura siano prive di libertà, che un'ideologia particolare trionfi, che un pluralismo feudale renda possibile l'isolamento dei letterati, che la quasi totalità della popolazione sia analfabeta, che il solo pubblico dello scrittore sia la comunità degli altri scrittori. Non è ammissibile che si possa esercitare la propria libertà di pensare, di scrivere per un pubblico che va al di là della collettività ristretta degli specialisti e limitarsi nello stesso tempo a illustrare il contenuto di valori eterni e di idee *a priori*. La coscienza tranquilla del letterato medioevale fiorisce sulla morte della letteratura.

Tuttavia, perché gli scrittori conservino questa coscienza tranquilla non è necessario che il loro pubblico si riduca a un corpo costituito da professionisti. Basta che essi si tuffino nella ideologia delle classi privilegiate, ne siano totalmente permeati e non ne possano nemmeno concepire un'altra. Ma in questo caso la loro funzione si modifica: non si chiede più loro che siano i *custodi* dei dogmi, ma solo che non se ne facciano detrattori. Come secondo esempio dell'adesione degli scrittori all'ideologia costituita, io credo che si possa scegliere il XVII secolo in Francia.

A quell'epoca la laicizzazione dello scrittore e del suo pubblico sta raggiungendo il culmine. Essa ha certamente per origine la forza espansiva della cosa scritta, il suo carattere solenne e l'appello alla libertà che ogni opera dello spirito racchiude. Ma vi contribuiscono anche circostanze esteriori, come lo svilupparsi dell'istruzione, l'indebolimento del potere spirituale, la comparsa di ideologie nuove espressamente destinate al temporale. Però laicizzazione non significa universalizzazione. Il pubblico dello scrittore rimane circoscritto entro limiti ristretti. Preso nel suo insieme, lo si chiama *la società* e con questo nome si indica una parte della corte, del clero, della magistratura e della ricca borghesia. Considerato individualmente il lettore si chiama «gentiluomo» e esercita una certa funzione di censura, che si chiama *gusto*. In una parola esso è membro delle classi superiori, e specialista. Critica lo scrittore perché anch'egli sa scrivere. Il pubblico di Corneille, di Pascal, di Descartes sono Mme de Sévigné, il cav. di Méré, Mme de Grignan, Mme de Rambouillet, Saint-Évremond. Oggi il pubblico è, rispetto allo scrittore, in stato di passività: aspetta che gli si impongano delle idee o una nuova forma d'arte. Rappresenta la massa inerte, nella quale l'idea prenderà corpo. Il suo mezzo di controllo è indiretto e negativo; non si può nemmeno dire che dia il suo parere: semplicemente compera o non compera il libro: il rapporto dell'autore con il lettore è analogo a quello del maschio con la femmina: e questo si verifica perché la letteratura è diventata un semplice mezzo di informazione e la scrittura uno strumento molto diffuso di comunicazione. Nel secolo XVII saper scrivere significa già saper scrivere bene. Non perché la Provvidenza abbia distribuito ugualmente tra tutti gli uomini il dono dello stile, ma perché il lettore, se non si identifica più così rigorosamente con lo scrittore, è rimasto scrittore in potenza. Fa parte di una *élite* parassitaria, per la quale l'arte di scrivere è, se non un mestiere, almeno un segno della sua superiorità. Si legge perché si sa scrivere: con un po' di fortuna si sarebbe potuto scrivere quello che si legge. Il pubblico è attivo: le produzioni dello spirito gli sono veramente *sottoposte* e esso le giudica secondo una tavola di valori che egli stesso collabora a conservare. Una rivoluzione analoga al romanticismo non sarebbe neppure concepibile in quell'epoca, perché implicherebbe il concorso di una massa indecisa da sorprendere, da scuotere, da animare improvvisamente, rivelandole idee e sentimenti che essa ignorava, massa che, mancando di convinzioni sicure, reclama sempre che la si violi e la si fecondi. Nel XVII secolo le convinzioni sono incrollabili: l'ideologia religiosa è fiancheggiata da una ideologia politica che è nata dal temporale: nessuno mette in dubbio pubblicamente l'esistenza di Dio o il diritto divino del Re. La «società» ha il suo linguaggio, le sue belle

maniere, le sue cerimonie, che essa vuole ritrovare nei libri che legge. Ha anche una sua concezione del tempo. Siccome i due fatti storici, che essa medita senza posa – il peccato originale e la redenzione – appartengono a un passato lontano, siccome proprio da questo passato le grandi famiglie dirigenti derivano il loro orgoglio e la giustificazione dei loro privilegi, siccome l'avvenire non può portare nulla di nuovo e i due grandi poteri della terra, la Chiesa e la Monarchia, aspirano solo all'immutabilità, l'elemento attivo della temporalità è il passato, che è esso stesso una degradazione fenomenica dell'Eterno. Il presente è un peccato perpetuo che si può dare una giustificazione solo in quanto riflette, il meno peggio possibile, l'immagine di un'epoca chiusa. Un'idea, per essere accettata, deve provare la sua antichità; un'opera d'arte, per piacere, deve ispirarsi a un modello antico. Noi troviamo ancora degli scrittori che si fanno espressamente custodi di questa ideologia; ci sono ancora dei grandi letterati che appartengono alla Chiesa e non hanno altra preoccupazione che di difendere il dogma. A essi si aggiungono «i cani da guardia» del temporale: storiografi, poeti di corte, giuristi e filosofi, che si preoccupano di stabilire e mantenere l'ideologia della monarchia assoluta. Ma vediamo apparire al loro fianco una terza categoria di scrittori, propriamente laici, che per lo più *accettano* l'ideologia religiosa e politica dell'epoca senza credersi obbligati né a provarla né a conservarla. Essi non ne trattano; la adottano implicitamente; per loro essa è quello che noi chiamavamo poco fa il contesto o insieme dei presupposti comuni all'autore e ai lettori e che sono necessari a rendere intelligibili a questi gli scritti di quello. Costoro appartengono in generale alla borghesia; sono mantenuti dalla nobiltà; consumano senza produrre allo stesso modo che la nobiltà non produce ma vive del lavoro altrui: quindi sono parassiti di una classe parassitaria. Essi non vivono più in comunità; ma in quella società fortemente accentrata formano implicitamente una corporazione, e per ricordare loro sempre l'origine collegiale e l'antica derivazione ecclesiastica il potere regio sceglie alcuni di essi e li raggruppa in una specie di collegio simbolico: l'Accademia. Mantenuti dal re, letti da una ristretta cerchia, essi si preoccupano solo di rispondere alle richieste di questo pubblico ben circoscritto. Hanno la coscienza a posto quasi come i «chierici» del XII secolo: al loro tempo non è concepibile un pubblico potenziale distinto da quello reale. Capita a La Bruyère di parlare *di* contadini, ma egli non parla *ai* contadini, e se ne descrive la miseria non è per trarne argomento contro l'ideologia che egli

accetta, ma per denunciare in nome di questa stessa ideologia che quella miseria è una vergogna per dei monarchi illuminati e dei buoni cristiani. Così ci si occupa delle masse senza che esse lo sappiano, senza che sia neppure concepibile che uno scritto possa aiutarle a prendere coscienza di sé. L'omogeneità del pubblico ha bandito ogni contraddizione nell'anima degli autori. Essi non si sentono divisi fra lettori reali ma detestabili e lettori potenziali e augurabili ma impossibili a raggiungere: non si pongono problemi sulla funzione che devono esercitare nel mondo; perché lo scrittore si interroga sulla sua missione solo nelle epoche in cui essa non è chiaramente tracciata ed egli deve scoprirla o riscoprirla, cioè quando egli scorge al di là dei lettori della sua cerchia ristretta una massa di lettori possibili che egli può desiderare o no di conquistare quando deve, nel caso in cui gli sia dato di raggiungerli, decidere dei suoi rapporti con essi. Gli autori del XVII secolo hanno una funzione definita perché si rivolgono a un pubblico colto, rigorosamente circoscritto e attivo, che esercita su loro un controllo permanente: ignorati dal popolo, essi hanno per scopo di riflettere l'immagine della *élite* che li mantiene. Ma ci sono diversi modi di riprodurre un'immagine: certi ritratti sono di per se stessi delle confutazioni, perché sono fatti dal di fuori e obiettivamente da un pittore che rifiuta ogni complicità con il modello. Ma perché uno scrittore concepisca anche solo l'idea di tracciare un ritratto-confutazione del suo lettore reale bisogna che egli abbia preso coscienza di una contraddizione fra se stesso e il suo pubblico, cioè che si accosti ai suoi lettori *dal di fuori* e li consideri con stupore e senta di posare sulla piccola società che egli costituisce con essi lo sguardo meravigliato di coscienze estranee (minoranze etniche, classi oppresse, ecc.). Ma nel secolo XVII, poiché il pubblico potenziale non esiste, poiché l'artista accetta senza criticarla l'ideologia della minoranza che comanda, diventa complice del suo pubblico: nessuno sguardo estraneo viene a turbarlo nel suo gioco. Né il prosatore né il poeta sono dei reprobi. Essi non devono decidere in ogni loro opera del senso e del valore della letteratura, poiché questo senso e questo valore sono fissati dalla tradizione: fortemente assimilati a una società gerarchizzata, essi non conoscono né l'orgoglio né l'angoscia dell'individualità: in una parola sono dei *classici*. C'è classicismo infatti quando una società ha preso una forma relativamente stabile ed è compenetrata del mito della sua eternità, cioè quando essa confonde il presente con l'eterno e la storicità con la tradizione, quando la gerarchia delle classi è tale che il pubblico potenziale non invade

mai la sfera del pubblico reale e ciascun lettore è per lo scrittore un critico ufficiale e un censore, quando l'ideologia politica e religiosa sono così forti e le sanzioni così severe che non si tratta mai di scoprire nuovi campi al pensiero ma solo di dare forma ai *luoghi comuni* adottati dall'*élite*, in modo che la lettura – che è, l'abbiamo visto, la relazione concreta fra lo scrittore e il suo pubblico – diventa una cerimonia di *riconoscimento* analoga al saluto, cioè l'affermazione formale che autore e lettore sono dello stesso mondo e hanno le medesime opinioni su ciascun argomento. Così ogni produzione dello spirito è nello stesso tempo un atto di cortesia, e lo stile rappresenta il massimo di questa cortesia dell'autore verso il lettore: il lettore per parte sua non si stanca mai di ritrovare gli stessi pensieri nei libri più diversi, perché questi pensieri sono i suoi ed egli non chiede che gliene procurino altri, ma solo che gli si presentino con magnificenza quelli che ha già. Allora il ritratto che l'autore presenta al suo lettore è necessariamente astratto e non esente da complicità: rivolgendosi a una classe parassitaria egli non saprebbe descrivere l'uomo al lavoro né, in generale, i rapporti dell'uomo con la natura esteriore. Siccome, d'altra parte, dei corpi di specialisti si occupano, sotto il controllo della Chiesa e della Monarchia, di mantenere l'ideologia spirituale e temporale, lo scrittore non sospetta nemmeno l'importanza dei fattori economici, religiosi, metafisici e politici nella costituzione della personalità: siccome la società in cui vive confonde il presente con l'eternità, non può nemmeno immaginare il benché minimo cambiamento in ciò che egli chiama la natura umana. Egli concepisce la storia come una serie di accidenti, che toccano l'uomo eterno alla superficie senza modificarlo in profondità, e se egli dovesse dare un significato alla durata storica, vi scorgerebbe un'eterna ripetizione, tale che gli avvenimenti anteriori possono e debbono costituire insegnamento per i contemporanei e nello stesso tempo un processo di leggera involuzione, perché gli avvenimenti capitali della storia sono *passati* da tanto tempo e perché i modelli antichi gli sembrano ineguagliabili, dato che la perfezione nelle lettere è stata raggiunta dall'Antichità. Con tutto questo egli è in accordo perfetto con il suo pubblico, il quale considera il lavoro come una maledizione, *non mette alla prova* la sua situazione nella storia del mondo per il semplice motivo che essa è privilegiata, e considera come uniche cose che importino la fede, il rispetto al re, la passione amorosa, la guerra, la morte e le belle maniere. Insomma l'immagine dell'uomo classico è puramente psicologica, perché il pubblico classico ha coscienza

solo della sua psicologia. Bisogna ancora comprendere che questa psicologia è essa stessa tradizionale: non si cura di scoprire verità profonde e nuove nel cuore umano né di formulare delle ipotesi: solo nelle società instabili, quando il pubblico è distribuito in diversi strati sociali, lo scrittore, combattuto e scontento, trova spiegazioni alle sue angosce. La psicologia del XVII secolo è puramente descrittiva: non si basa sull'esperienza personale dell'autore ma è piuttosto l'espressione estetica di quello che l'*élite* pensa sul proprio conto. La Rochefoucauld prende a prestito la forma e il contenuto delle sue massime alle conversazioni dei salotti: la casistica dei Gesuiti, lo stile cerimonioso delle «Preziose», il gioco dei ritratti, la morale di Nicole, la concezione religiosa delle passioni, stanno all'origine di centinaia di opere: le commedie si ispirano alla psicologia antica e al solido buon senso dell'alta borghesia. La società ci si specchia con soddisfazione perché vi riconosce quello che pensa di se stessa: non domanda che le si riveli ciò che è, ma che si rappresenti ciò che essa crede di essere. Certamente ci si permette anche qualche satira, ma attraverso i libelli e le commedie è sempre l'*élite* che compie, in nome della sua morale, il depuramento, la ripulitura necessaria alla sua buona salute; ci si beffa dei marchesi ridicoli o dei maniaci dei processi o delle «Preziose», ma non da un punto di vista *esteriore* alla classe dirigente: si tratta sempre di gente originale, inassimilabile da parte di una società bene disciplinata, di gente che vive ai margini della vita collettiva. Si deride il Misantropo perché manca di buona educazione o Cathos e Madelon perché ne hanno troppa. Philaminte offende l'ideale consacrato della donna; il borghese-gentiluomo è odioso ai ricchi borghesi che son modesti e alteri a un tempo e conoscono la grandezza e l'umiltà della loro condizione, e odioso ai gentiluomini perché vuole forzare l'accesso alla nobiltà. Questa satira interna e per così dire fisiologica non ha niente a che fare con la grande satira di Beaumarchais, di P. L. Courier, di J. Vallès, di Céline: è meno coraggiosa e molto più dura, perché esprime l'azione repressiva che la collettività esercita sul debole, sul malato, su colui che non si amalgama: è il riso spietato di una banda di monelli alle goffaggini del loro zimbello.

D'origine e di costumi borghesi, più simile, a casa sua, a Oronte e a Chrysale che ai suoi confratelli brillanti e agitati del 1780 o del 1830, ricevuto tuttavia nella società dei grandi e da essa mantenuto, lievemente declassato rispetto alla classe superiore ma convinto che l'ingegno non può sostituire la nobiltà dei

natali, docile agli ammonimenti dei preti, rispettoso del potere regio, felice di occupare un posto modesto nell'enorme edificio di cui Chiesa e Monarchia sono i pilastri, un po' al di sopra dei commercianti e degli uomini dell'università, un po' al di sotto dei nobili e del clero, lo scrittore fa il suo mestiere con la coscienza tranquilla, convinto che è arrivato troppo tardi, che tutto è già stato detto e che si può solo ripeterlo con garbo: egli concepisce la gloria che lo attende come una copia un po' sbiadita dei titoli ereditari, e se pensa che sarà eterna è perché non suppone nemmeno che la società dei suoi lettori possa essere sconvolta da mutamenti sociali: così la stabilità della casa regnante gli appare una garanzia di quella della sua fama.

Tuttavia, quasi suo malgrado, lo specchio che egli porge con modestia ai suoi lettori è uno specchio magico: affascina e compromette. Anche quando è stato fatto tutto per offrire loro una immagine lusinghiera e piena di complicità più soggettiva che obiettiva, più interiore che esteriore, questa immagine è pur sempre un'opera d'arte, cioè ha il suo fondamento nella libertà dell'autore ed è un appello alla libertà del lettore. Poiché essa è bella e trasparente, la prospettiva estetica la pone fuori portata. È impossibile trovarvi pace, calore confortevole, indulgenza discreta: per quanto fatta di luoghi comuni dell'epoca e di complicità sussurrate, che uniscono i contemporanei con un legame per così dire ombelicale, essa è sostenuta dalla libertà e acquista così un'altra forma di obiettività. In essa l'*élite* ritrova se stessa allo specchio, ma come si vedrebbe se si spingesse al massimo della severità. Non è fermata come oggetto dallo sguardo di *altri* perché né il contadino né l'artigiano sono ancora *l'altro* per essa, e l'atto di presentazione riflessa che caratterizza l'arte del XVII secolo è un processo strettamente interno: ma spinge al limite massimo lo sforzo di ognuno di vedere chiaro in se stesso: è un *cogito* perpetuo. Senza dubbio non sono messi in discussione né l'ozio né l'oppressione né il parassitismo, perché questi aspetti della classe dirigente si rivelano solo agli osservatori che si sono posti al di fuori di essa: così l'immagine riflessa è puramente psicologica. Ma le azioni spontanee, passando allo stato riflesso, perdono la loro innocenza e la scusa dell'immediatezza: bisogna accettarle o trasformarle. Si offre al lettore un mondo di belle maniere e di cerimoniosità, ma egli già ne emerge per il solo fatto che lo si invita a uscirne e a riconoscersi in esso. In questo senso non ha torto Racine, quando dice, a proposito di Fedra, che «le passioni vi sono presentate agli sguardi solo per mostrare tutto il disordine di cui esse sono la causa». Non si

creda però che il suo scopo sia stato espressamente di ispirare l'orrore dell'amore. Ma dipingere una passione vuol già dire superarla, liberarsene. Non è un caso che, press'a poco nella stessa epoca, i filosofi si siano proposti di guarire dalle passioni, acquistandone conoscenza. E siccome di solito si onora del nome di *morale* l'esercizio riflesso della libertà di fronte alle passioni, bisogna confessare che l'arte del XVII secolo è eminentemente moralizzatrice. Non che si proponga dichiaratamente di insegnare la virtù, o che sia avvelenata dalle buone intenzioni, che creano la cattiva letteratura, ma solo per il fatto che pone silenziosamente davanti al lettore la sua immagine, gliela rende insopportabile. Moralizzatrice: è a un tempo una definizione e una limitazione. L'arte è *solo* moralizzatrice; propone all'uomo di superare lo stadio psicologico per quello morale, perché considera come risolti i problemi religiosi, metafisici, politici e sociali; ma la sua azione non è per questo meno «cattolica». Siccome essa confonde l'uomo universale con gli uomini singoli, che tengono il potere, non si vota alla liberazione di una categoria concreta di oppressi: tuttavia lo scrittore, sebbene perfettamente assimilato alla classe degli oppressori, non ne è affatto il complice: la sua opera è incontestabilmente liberatrice, perché ha come effetto di liberare, entro quella classe, l'uomo da se stesso.

Noi abbiamo considerato, sin qui, il caso in cui il pubblico potenziale dello scrittore era nullo o quasi, e nessun conflitto interiore dilaniava il suo pubblico reale. Abbiamo visto che poteva accettare con la coscienza tranquilla l'ideologia corrente e lanciare appelli alla libertà all'interno stesso di quella ideologia. Se il pubblico potenziale appare improvvisamente o se il pubblico reale si suddivide in frazioni avverse fra loro, tutto allora cambia. Dobbiamo perciò considerare ciò che avviene della letteratura quando lo scrittore è trascinato a rifiutare l'ideologia delle classi dirigenti.

Il secolo XVIII costituisce l'occasione fortunata, l'unica nella storia, e il paradiso subito perduto degli scrittori francesi. La loro condizione sociale non è cambiata, salvo poche eccezioni; gli scrittori provengono dalla classe borghese e sono declassati dai favori dei grandi. Ma la cerchia dei loro lettori reali si è sensibilmente allargata, perché la borghesia si è messa a leggere; gli scrittori continuano bensì a ignorare le «classi inferiori» anche se ne parlano più spesso di La Bruyère e di La Fontaine, e non si rivolgono mai ad esse, neppure con il pensiero. Tuttavia uno sconvolgimento profondo ha diviso in due il loro pubblico: ora bisogna che essi soddisfino pretese contraddittorie: questa è la *ten-*

sione che caratterizza sin dall'inizio la loro situazione. Questa tensione si manifesta in un modo molto particolare. La classe dirigente ha perso la fiducia nella sua ideologia, si è messa in posizione di difesa, cerca in una certa misura di ritardare il diffondersi delle nuove idee, ma non può fare a meno di lasciarsene permeare. Essa ha capito che i suoi principii religiosi e politici erano gli strumenti migliori per rafforzare il suo potere, ma, dal momento che essa non li vede più che come strumenti, è naturale che abbia cessato di credervi ciecamente: la verità *pragmatica* ha preso il posto della verità rivelata. Se la censura e le sanzioni sono più evidenti, nascondono però un'intima debolezza e il cinismo della disperazione. Non ci sono più dei «chierici»: la letteratura della Chiesa è una vana apologetica, un pugno chiuso sui dogmi che vorrebbero sfuggire: si erge contro la libertà e si richiama al rispetto, al timore, all'interesse e, non essendo più un libero appello agli uomini liberi, cessa di essere letteratura. Questa *élite* sbandata si volge verso il vero scrittore e gli chiede l'impossibile: non le risparmi, se ci tiene, la sua severità, ma introduca almeno un po' di libertà in un'ideologia che intristisce, si rivolga alla ragione dei suoi lettori e la persuada a accettare dei dogmi che con il tempo sono diventati irrazionali. In breve, gli chiede di farsi propagandista senza cessare di essere scrittore. Ma ha già perso in partenza la partita; poiché i principii non sono più evidenze immediate che non hanno bisogno di essere formulate, ed essa anzi deve proporli allo scrittore perché egli ne assuma la difesa, poiché non si tratta più di salvarli per se stessi, ma per mantenere l'ordine essa già ne contesta la validità nell'atto stesso in cui si sforza di ristabilirli. Lo scrittore che consente a rafforzare questa ideologia vacillante per lo meno *vi acconsente*, e questa adesione volontaria a principii che un tempo governavano gli spiriti senza che questi se ne accorgessero lo libera da essi: già egli li supera, e lo scrittore esce, suo malgrado, alla solitudine e alla libertà. La borghesia, d'altra parte, che costituisce ciò che in termini marxisti si chiama la classe in ascesa, aspira a liberarsi dall'ideologia che le si impone e a costituirne una propria. Ora, questa «classe in ascesa» che reclamerà presto la partecipazione agli affari dello Stato subisce solo un'oppressione *politica*. Di fronte a una nobiltà in rovina, essa lentamente sta conquistando la supremazia economica: possiede già denaro, cultura, tempo libero. Così per la prima volta una classe oppressa si presenta allo scrittore come un pubblico reale. Ma la situazione è ancora più favorevole: infatti questa classe, che si desta, che legge e che si sforza di pensare, non ha creato un partito rivoluzionario organizzato che emani una sua ideologia, come la Chiesa aveva emanato la propria nel Medioevo. Lo scrittore non è ancora, come vedremo che lo sarà più tardi, chiuso fra l'ideologia in via di liquidazione di una classe in declino e l'ideologia rigida di una classe in ascesa. La borghesia vuole essere illuminata: sente oscuramente che il suo pensiero non è libero e vorrebbe prendere coscienza di se stessa. Senza dubbio si possono già scoprire in essa delle tracce di organizzazione: società materialiste, società di pensiero, massoneria. Ma sono soprattutto associazioni di ricerca, che aspettano le idee piuttosto che produrle. Si va diffondendo una specie di scrittura popolare e spontanea, una forma di comunicazione clandestina e anonima. Ma questa letteratura da dilettanti anziché fare la concorrenza allo scrittore di professione lo stimola e lo sollecita, informandolo delle aspirazioni confuse della collettività. Così di fronte a un pubblico di mezzi specialisti, che si regge ancora con molta pena e che viene reclutato sempre a Corte e nelle alte sfere della società, la borghesia è già l'abbozzo di un pubblico di massa: essa è nei confronti della letteratura in stato di *passività* relativa, perché non pratica l'arte dello scrivere, non ha una opinione preconcetta sullo stile o sui generi letterari, ma li attende, concetto e forma, dal genio dello scrittore.

Sollecitato da una parte e dall'altra, lo scrittore si trova, tra le due frazioni ostili del suo pubblico, come arbitro del conflitto. Non è più un *clericus*: la classe dirigente non è più la sola a mantenerlo; è vero che gli passa ancora una pensione, ma la borghesia compra i suoi libri; così egli riceve da due parti. Suo padre era un borghese, suo figlio lo sarà pure: si sarebbe dunque tentati di vedere in lui un borghese più dotato degli altri, ma non meno oppresso, giunto alla coscienza del suo stato sotto la pressione delle circostanze esteriori; uno specchio, insomma, attraverso il quale l'intera borghesia prende coscienza di sé e delle sue rivendicazioni. Ma sarebbe un punto di vista superficiale; non si sottolineerà mai abbastanza che una classe non può acquistare la coscienza di sé come classe se non vedendosi a un tempo dal di dentro e dal di fuori, cioè beneficiando di aiuti esterni; a questo servono gli intellettuali, eterni declassati. Il carattere essenziale dello scrittore del XVIII secolo è proprio il declassamento oggettivo e soggettivo. Se egli serba il ricordo dei suoi legami borghesi, il favore dei grandi lo ha tratto fuori del suo ambiente: non sente più solidarietà concreta con il cugino avvocato, con il fratello curato del villaggio, perché egli ha dei privilegi che essi non hanno. Dalla Corte, dai nobili, egli

prende in prestito i suoi modi e persino la grazia del suo stile. La gloria, che è la sua speranza più cara e la sua consacrazione, è divenuta per lui un concetto sfuggente e ambiguo: un nuovo concetto di gloria sorge, secondo il quale la vera ricompensa di uno scrittore è che un oscuro medico di Bourges o un avvocato senza cause di Reims divorino quasi in segreto i suoi libri. Ma il riconoscimento diffuso di questo pubblico, che egli conosce male, lo commuove a metà; ha ereditato dai suoi predecessori una concezione tradizionale della celebrità: secondo questa solo il monarca può consacrare il genio. Il segno visibile del suo successo è che Caterina o Federico lo invitino alla loro mensa: le ricompense che gli si offrono, gli onori che gli si conferiscono dall'alto, non hanno ancora l'impersonalità ufficiale dei premi e delle decorazioni delle nostre repubbliche: serbano il carattere quasi feudale di relazioni fra uomo e uomo. E poi lo scrittore, eterno consumatore in una società di gente che produce, parassita di una classe parassitaria, tratta il denaro come un parassita. Non lo *guadagna*, perché non c'è unità comune di misura fra il suo lavoro e la rimunerazione: egli si limita a *spenderlo*. Dunque, anche se è povero, vive nel lusso. Tutto per lui è un lusso, persino e soprattutto gli scritti. Tuttavia, anche nella camera del re, egli conserva una forza rozza, una volgarità possente. Diderot nel calore della discussione filosofica pizzicava a sangue le cosce dell'imperatrice di Russia. Se si spinge troppo oltre gli si fa capire che è uno scribacchino qualsiasi. Dalla bastonatura all'incarceramento e alla fuga a Londra sino alle insolenze del re di Prussia, la vita di Voltaire è tutto un susseguirsi di trionfi e di umiliazioni. Qualche volta lo scrittore gode dei favori passeggeri di una marchesa, ma sposa la sua domestica o la figlia di un muratore. Così la sua coscienza, come il suo pubblico, è divisa. Ma egli non ne soffre. Trae anzi motivo d'orgoglio da questa originaria contraddizione; pensa che non è legato a nessuno, che può scegliere i suoi amici e che gli basta prendere la penna per sottrarsi alla schiavitù dell'ambiente, della nazione, della classe. Egli si libra, vola; è pensiero puro e puro sguardo; decide di scrivere per rivendicare il suo declassamento, che accetta e trasforma in solitudine: contempla i grandi dal di fuori, con gli occhi dei borghesi, e i borghesi dal di fuori con gli occhi dei nobili, e conserva abbastanza complicità con gli uni e con gli altri per comprenderli ugualmente dal di dentro. D'improvviso la letteratura, che non era stata fino allora che una funzione conservatrice e epuratrice di una società accentrata, prende coscienza nello scrittore e attraverso di esso della sua autonomia. Posta,

per una sorte fortunata, fra aspirazioni confuse e un'ideologia in rovina, come lo scrittore sta fra la borghesia, la Chiesa e la Corte, afferma improvvisamente la sua indipendenza; essa non riflette più i luoghi comuni della collettività, si identifica con lo Spirito, cioè con il potere permanente di formare e criticare delle idee. Naturalmente questa rappresentazione della letteratura è di per sé astratta e quasi puramente formale, perché le opere letterarie non sono l'espressione concreta di nessuna classe: e siccome gli scrittori cominciano con il respingere qualsiasi solidarietà profonda con l'ambiente da cui provengono come con quello che li adotta, la letteratura si confonde con la Negazione, cioè con il dubbio, con il rifiuto, con la critica, con la confutazione. Ma per questo stesso fatto essa riesce a erigere contro la spiritualità fossilizzata della Chiesa, i diritti di una spiritualità nuova, in movimento, che non si confonde più con nessuna ideologia e si manifesta come la facoltà di superare eternamente il fato, qualunque esso sia. Quando essa imitava dei meravigliosi modelli, al riparo dell'edificio della monarchia cristianissima, la preoccupazione della verità non la turbava molto, perché la verità non era che una qualità molto solida e concreta dell'ideologia che la nutriva; essere veri o semplicemente *essere* era tutt'uno per i dogmi della Chiesa e non si poteva concepire verità fuori del sistema. Ma ora che la spiritualità è diventata questo movimento astratto che penetra e poi lascia sul suo cammino, come conchiglie vuote, tutte le ideologie, la verità si libera a sua volta di qualsiasi filosofia concreta e particolare, si rivela nella sua astratta indipendenza, diventa l'idea regolatrice della letteratura e la mèta lontana dell'ideale critico. Spiritualità, letteratura, verità: questi tre concetti sono legati in questo momento astratto e negativo della «presa di coscienza»; loro strumento è l'analisi, metodo negativo e critico, che scioglie eternamente i dati concreti in elementi astratti e i prodotti della storia in combinazioni di concetti universali.

Un giovane sceglie di scrivere per sfuggire all'oppressione di cui soffre e a una solidarietà di cui si vergogna; alle prime parole che scrive crede di sfuggire al suo ambiente e alla sua classe, a tutti gli ambienti e a tutte le classi, e di far risultare chiara la sua situazione storica per il solo fatto di assumerne una conoscenza meditata e astratta: al di sopra della contesa fra questi borghesi e questi nobili, chiusi dai loro pregiudizi in un'epoca precisa, egli, prendendo la penna in mano, scopre se stesso come una coscienza fuori d'ogni tempo e d'ogni luogo, in breve, come *uomo universale*. La letteratura, che lo libera, è

una funzione astratta e un potere *a priori* della natura umana: è il movimento per cui a ogni momento l'uomo si libera della storia: in una parola è l'esercizio della libertà. Nel secolo XVII, decidendo di scrivere, si sceglieva un mestiere preciso, con i suoi procedimenti, le sue regole e le sue abitudini e il suo posto nella gerarchia delle professioni. Nel secolo XVIII gli stampi sono andati in frantumi, tutto è da rifare; le opere dello spirito, anziché essere confezionate più o meno felicemente secondo norme prestabilite, sono ciascuna un'invenzione particolare, per così dire una decisione dell'autore, che coinvolge la natura, il valore e la portata delle Lettere; ciascuno porta con sé le sue regole e i principii secondo i quali vuole essere giudicato: ciascuno pretende di impegnare per intero la letteratura e di aprirle nuove strade. Non per nulla le opere peggiori dell'epoca sono quelle che più si attengono alla tradizione: la tragedia e la commedia erano state i frutti squisiti di una società accentrata: in una collettività divisa esse sopravvivono come residui del passato e come opere di imitazione.

Lo scrittore del XVIII secolo rivendica instancabilmente nelle sue opere il diritto a esercitare contro la storia una ragione antistorica, e in questo senso egli non fa che mettere in luce le esigenze essenziali della letteratura astratta. Non si cura di dare ai suoi lettori una coscienza più chiara della loro classe; al contrario, l'appello pressante che egli rivolge al suo pubblico borghese è un invito a dimenticare le umiliazioni, i pregiudizi, i timori: l'appello che lancia al pubblico della nobiltà è una sollecitazione a deporre l'orgoglio di casta e i privilegi. Siccome egli è divenuto universale, non può che avere dei lettori universali, e quello che reclama dalla libertà dei suoi contemporanei è che essi spezzino i loro legami storici per seguirlo nell'universalità. Da dove ha origine questo miracolo che, proprio nel momento in cui lo scrittore erige la libertà astratta contro l'oppressione concreta e la Ragione contro la Storia, procede nello stesso senso dello sviluppo storico? Anzitutto la borghesia, per una tattica che le è propria e che userà di nuovo nel 1830 e nel 1848, ha fatto causa comune, alla vigilia di prendere il potere, con quelle classi oppresse che non sono ancora in grado di pretenderlo per sé. Siccome i legami che riescono a tenere uniti gruppi sociali così diversi non possono essere che generici e astratti, essa non aspira tanto a prendere coscienza chiara di se stessa, il che la contrapporrebbe agli artigiani e ai contadini, quanto a farsi riconoscere il diritto di dirigere l'opposi-

zione, essendo essa in una situazione più adatta a far conoscere ai poteri costituiti le rivendicazioni della natura umana universale.

D'altra parte la rivoluzione, che si sta preparando, è *politica*: non esiste una ideologia rivoluzionaria, non esiste un partito organizzato; la borghesia vuole che la si illumini, che si liquidi al più presto l'ideologia che da secoli l'ha mistificata e privata della libertà: ci sarà tempo, poi, per sostituirgliene un'altra. Per il momento essa aspira alla libertà d'opinione come a un passo avanti verso il potere politico. Reclamando *per sé e in quanto scrittore* la libertà di scrivere e di esprimere la sua opinione, l'autore serve necessariamente gli interessi della classe borghese. Non gli si domanda di più, e di più non può fare. In altre epoche, lo vedremo, lo scrittore può reclamare la sua libertà di scrivere in malafede, conscio che le classi oppresse chiedono ben altro che quella libertà; allora la libertà di pensiero può apparire come un privilegio e sembrare ad alcuni un mezzo d'oppressione, e la posizione dello scrittore rischia di diventare insostenibile. Ma alla vigilia della rivoluzione egli ha questa grande fortuna, che gli basta di difendere il suo mestiere per servire di guida alle aspirazioni della classe in ascesa.

Egli lo sa: si considera una guida e un capo spirituale, e assume i suoi rischi. Siccome la minoranza al potere, sempre più malsicura, gli prodiga oggi le sue grazie per farlo imprigionare il giorno dopo, ignora la tranquillità e la mediocrità fiera di cui godevano i suoi predecessori. La sua vita gloriosa e tormentata, con le sue vette illuminate dal sole e le sue cadute vertiginose, è quella di un avventuriero. Leggevo l'altro giorno queste parole che Blaise Cendrars ha posto come dedica a *Rhum*: «Ai giovani d'oggi stanchi di letteratura, per provar loro che un romanzo può essere anche un'azione» e io pensavo che noi siamo ben disgraziati e colpevoli, dal momento che dobbiamo oggi dare le prove di quello che nel secolo XVIII si spiegava da sé. Un'opera dello spirito era allora doppiamente un'azione perché esprimeva delle idee che dovevano essere origine di sconvolgimenti sociali e metteva in pericolo la persona dell'autore. E questo atto, qualunque sia il libro considerato, si definisce sempre nello stesso modo: *è liberatore*. Senza dubbio anche nel secolo XVII la letteratura aveva avuto una funzione liberatrice, che però rimaneva nascosta e implicita. Al tempo degli enciclopedisti non si tratta più di liberare l'uomo onesto dalle sue passioni, ponendogliele davanti senza indulgenza, ma, per dirla in breve, di contribuire con la penna alla liberazione politica dell'uomo. L'ap-

pello che lo scrittore rivolge al suo pubblico borghese è, lo voglia o non lo voglia, un incitamento alla rivolta: quello che egli lancia contemporaneamente alla classe dirigente è un invito a veder chiaro, all'esame critico di se stessa, all'abbandono dei suoi privilegi. La condizione di Rousseau assomiglia molto a quella di Richard Wright, che scrive per i negri colti come per i bianchi. Rousseau si erigeva a testimone davanti ai nobili, e nello stesso tempo invitava i suoi fratelli del popolo a prendere coscienza di sé. I suoi scritti e quelli di Diderot e di Condorcet non sono solo la presa della Bastiglia, che da tempo hanno preparato; sono anche la notte del 4 agosto.

Siccome lo scrittore crede di aver rotto i legami che lo univano alla sua classe di origine, siccome parla ai suoi lettori dall'alto della natura umana universale, gli sembra che l'appello che egli lancia e la parte che prende alle loro miserie siano dettate da pura generosità. Scrivere è donare. Così egli accetta e salva quello che vi è di inaccettabile nella sua situazione di parassita di una società che lavora: prende coscienza di quella libertà assoluta, di quella gratuità, che caratterizzano la creazione letteraria. Ma sebbene egli tenga sempre davanti a sé l'uomo universale e i diritti astratti della natura umana, non bisogna credere che egli incarni il letterato come l'ha descritto Benda. Perché, dal momento che la sua posizione è *critica* per eccellenza, bisogna bene che egli abbia *qualche cosa* da criticare: e gli oggetti che si offrono per primi alle sue critiche sono le istituzioni, le superstizioni, le tradizioni, gli atti di un governo tradizionale. In altre parole, siccome le mura dell'Eternità e del Passato, che sostenevano l'edificio ideologico del XVII secolo, si incrinano e cadono in rovina, lo scrittore scopre in tutta la sua purezza una nuova dimensione del tempo: il Presente; quel Presente che i secoli anteriori concepivano ora come un aspetto sensibile dell'Eterno, ora come un'emanazione degradata dell'Antichità. Dell'Avvenire egli possiede ancora una nozione confusa, ma quell'ora, che egli sta vivendo, e che rapida passa, sa che è unica e che è sua, e che non è per niente inferiore alle ore più splendide dell'Antichità, dato che anche quelle hanno cominciato con l'essere presenti: egli sa che essa rappresenta per lui l'occasione buona, e che non deve lasciarsela sfuggire; per questo egli non considera tanto il combattimento, che deve affrontare, come una preparazione della società futura quanto come un'impresa a breve scadenza e d'efficacia immediata. Questa è l'istituzione che bisogna denunciare, e subito; è questa superstizione che bisogna distruggere immediatamente. Questo senso appassionato del presente lo

preserva dall'idealismo: egli non si limita a contemplare le idee eterne della Libertà o dell'Uguaglianza: per la prima volta dalla Riforma in poi gli scrittori intervengono nella vita pubblica, protestano contro un decreto ingiusto, chiedono la revisione di un processo, decidono insomma che lo spirito scenda nella strada, al mercato, alla fiera, in tribunale, e che non si tratta affatto di staccarsi dal temporale, ma anzi di ritornarci senza posa e di superarlo in ogni circostanza particolare.

Così lo sconvolgimento del suo pubblico e la crisi della coscienza europea hanno investito lo scrittore d'una funzione nuova. Egli concepisce la letteratura come l'esercizio permanente della generosità. Si sottomette ancora al controllo stretto e rigoroso dei suoi pari ma intravede sotto di lui un'attesa informe e appassionata, un desiderio femminile, indifferenziato, che lo libera dalla loro censura: egli ha disincarnato lo spirito e ne ha separato la causa da quella di un'ideologia moribonda: i suoi libri sono liberi appelli alla libertà dei lettori.

Il trionfo politico della borghesia, che gli scrittori avevano invocato con tutte le forze, sconvolge la loro condizione da cima a fondo e rimette in questione persino l'essenza della letteratura: si direbbe che essi hanno fatto tanti sforzi solo per preparare con maggior certezza la loro perdita. Identificando la causa delle lettere con quella della democrazia politica essi hanno senza dubbio aiutato la borghesia a impadronirsi del potere, ma nello stesso tempo si sono esposti in caso di vittoria a veder scomparire l'oggetto delle loro rivendicazioni, cioè l'argomento continuo e quasi unico dei loro scritti. In una parola, l'armonia miracolosa che univa le esigenze proprie della letteratura a quelle della borghesia oppressa si è rotta da quando le une e le altre si sono realizzate. Finché milioni di uomini ardevano dal desiderio di poter esprimere quello che sentivano era bello reclamare il diritto di scrivere e di esaminare liberamente ogni cosa; ma dal momento che la libertà di pensiero e di confessione e l'uguaglianza dei diritti politici sono state conquistate, la difesa della letteratura diviene un gioco puramente formale che non diverte più nessuno: bisogna trovare dell'altro. Ora, in questo stesso momento, gli scrittori hanno perduto la loro situazione privilegiata: essa aveva la sua origine nella frattura che divideva il pubblico e che permetteva loro di giocare su due fronti. Ora quelle due metà si sono fuse; la borghesia ha assorbito la nobiltà, o poco ci manca. Gli autori devono rispondere alle domande di un pubblico unificato. Ogni speranza è perduta, per essi,

d'uscire dalla classe d'origine. Nati da genitori borghesi, letti e pagati dai borghesi, dovranno rimanere borghesi; la borghesia si è chiusa su di loro come una prigione. Della classe parassitaria e folle che li manteneva per capriccio e che essi minavano senza rimorsi, della loro funzione di duplici portavoci di due forze, essi conservano un rimpianto cocente, del quale non guariranno che dopo un secolo: sembra loro di avere ucciso la gallina dalle uova d'oro. La borghesia inaugura forme nuove di oppressione, e tuttavia non è parassitaria. Certo si è appropriata degli strumenti del lavoro, ma è molto diligente nel regolare l'organizzazione della produzione e la ripartizione dei prodotti. Non concepisce l'opera letteraria come una creazione libera e disinteressata, ma come un servizio retribuito.

Il mito che giustifica questa classe laboriosa e improduttiva è l'*utilitarismo*; in un modo o nell'altro il borghese fa da intermediario fra il produttore e il consumatore, è il *termine mediano* elevato alla massima potenza. Della coppia indissolubile del mezzo e del fine ha scelto di dare maggiore importanza al mezzo. Il fine è sottinteso, non lo si considera mai apertamente, lo si passa sotto silenzio: scopo e dignità di una vita umana è di consumarsi nell'organizzazione dei mezzi: non è *serio* adoperarsi senza intermediario a produrre un fine assoluto: sarebbe come pretendere di guardare Dio in viso senza il soccorso della Chiesa. Non si farà credito che alle iniziative che hanno come fine l'orizzonte, che continua a indietreggiare, di una serie infinita di mezzi. Se l'opera d'arte entra nel gioco utilitaristico, se pretende che la si prenda sul serio, bisognerà che scenda dalla sfera dei fini incondizionati e si rassegni a diventare a sua volta utile, cioè che si presenti come un mezzo per organizzare altri mezzi. In particolare, siccome il borghese non è per nulla sicuro di sé, perché il suo potere non poggia su un decreto della Provvidenza, bisognerà che la letteratura lo aiuti a sentirsi borghese per diritto divino. Così essa, dopo essere stata nel secolo XVIII la coscienza inquieta dei privilegiati, rischia di diventare nel secolo XIX la coscienza soddisfatta di una classe oppressiva. E sarebbe ancora tollerabile se lo scrittore potesse conservare quello spirito di libera critica che aveva costituito la sua fortuna e il suo orgoglio nel secolo precedente. Ma il suo pubblico vi si oppone; fin che la borghesia lottava contro il privilegio della nobiltà si adattava alla negazione distruttrice. Ora che essa ha il potere vuole passare alla costruzione, e chiede che la si aiuti a costruire. In seno all'ideologia religiosa la confutazione rimaneva possibile perché il credente riferiva i suoi obblighi

e i suoi articoli di fede alla volontà di Dio. Così stabiliva fra sé e l'Onnipotente un legame concreto e feudale, da persona a persona. Questo ricorso al libero arbitrio divino introduceva, sebbene Dio fosse perfetto e legato alla sua perfezione, un elemento di libertà nella morale cristiana, e di conseguenza un po' di libertà nella letteratura. L'eroe cristiano è sempre Giacobbe in lotta con l'angelo; il santo *contesta* la volontà divina, fosse solo per sottomettersi ad essa più rigorosamente. Ma l'etica borghese non deriva dalla Provvidenza: le sue regole universali e astratte sono incise nelle cose: non sono l'effetto di una volontà superiore e benigna, ma personale; assomigliano piuttosto alle leggi increate della fisica. Almeno lo si suppone, poiché non è prudente esaminarle troppo da vicino. Ma appunto perché la loro origine è oscura l'uomo serio si vieta di esaminarle. L'arte borghese sarà mezzo o non sarà: si vieterà di toccare i principii per timore che crollino[11] e di sondare troppo a fondo il cuore umano per paura di trovarvi il disordine. Il pubblico teme sopra ogni cosa il genio, follia felice e minacciosa, che, con parole imprevedibili, rivela il fondo inquietante delle cose e con appelli reiterati alla libertà smuove il fondo ancor più inquietante degli uomini. La *facilità* si vende di più: rappresenta il genio incatenato, volto contro se stesso, l'arte di rassicurare con discorsi armoniosi e prevedibili, di dimostrare in tono incoraggiante che il mondo e l'uomo sono mediocri, trasparenti, senza sorprese, senza minacce e senza interesse.

C'è di più: il borghese non ha rapporti con le forze naturali che per interposta persona, e la realtà materiale gli appare sotto forma di prodotti manufatti; inoltre, è circondato a perdita d'occhio da un mondo già umanizzato che riflette la sua immagine e si limita a spigolare alla superficie delle cose i significati che altri uomini vi hanno deposti: ora, siccome il suo compito consiste essenzialmente nel maneggiare dei simboli astratti, parole, cifre, schemi, diagrammi, per determinare secondo quali metodi i suoi salariati si ripartiranno i beni di consumo, siccome la sua cultura e il suo mestiere lo predispongono a pensare per schemi, egli si è convinto che l'universo è riducibile a un sistema di idee. Risolve in idee lo sforzo, le pene, i bisogni, l'oppressione, le guerre. Non esiste il male, ma solo un pluralismo; certe idee vivono allo stato libero; bisogna disciplinarle in un sistema. Così egli concepisce il progresso umano come un vasto movimento di assimilazione: le idee si assimilano fra loro, e così gli spiriti. Al termine di questo immenso processo digestivo il pensiero troverà la sua unificazione e la società la sua organizzazione totale. Un tale ottimismo è agli an-

tipodi della concezione che lo scrittore ha della sua arte: l'artista ha bisogno di una materia inassimilabile, perché la bellezza non si risolve in idee: anche se egli è prosatore e abituato a mettere insieme dei segni, il suo stile non avrà né grazia né forza se egli non sente la materialità della parola e le sue resistenze irrazionali. Se vuole dare una base all'universo sulla sua opera e sostenerlo con una libertà inesauribile, è proprio perché egli distingue radicalmente le cose dal pensiero: la sua libertà è omogenea alla cosa in quanto tutte e due sono insondabili, e se egli vuole riconquistare allo spirito il deserto o la foresta vergine non lo fa trasformandoli in idee di deserto e di foresta vergine, ma illuminando l'Essere, in quanto Essere, nella sua concretezza e con il suo coefficiente di resistenza, con la spontaneità indefinita dell'Esistenza. Per questo l'opera d'arte non si riduce all'idea: anzitutto perché è produzione o riproduzione di un *essere*, cioè di qualche cosa che non si lascia mai *pensare* interamente, in secondo luogo perché questo essere è totalmente permeato di un'*esistenza*, cioè di una libertà che decide della sorte stessa e del valore del pensiero. Anche per questo l'artista ha sempre avuto una comprensione particolare del Male, che non è l'isolamento provvisorio e rimediabile di un'idea, ma l'irriducibilità del mondo e dell'uomo al Pensiero.

Si riconosce il borghese dal fatto che egli nega l'esistenza delle classi sociali e in particolare della borghesia. Il nobile vuol comandare perché appartiene a una casta. Il borghese fonda il suo potere e il suo diritto di governare sulla maturazione perfetta che gli viene dal possesso secolare dei beni di questo mondo. Egli d'altronde ammette rapporti sintetici solo fra il proprietario e la cosa posseduta: per il resto dimostra con l'analisi che tutti gli uomini sono simili perché sono gli elementi invariabili delle combinazioni sociali e perché ciascuno di essi, qualunque sia il posto che occupa nella società, possiede interamente *la natura umana*. Allora le ineguaglianze appaiono come accidenti fortuiti e passeggeri che non possono alterare i caratteri permanenti dell'atomo sociale. Non esiste un proletariato, cioè una classe sintetica di cui ogni operaio sia un modo passeggero: esistono solo dei proletari, isolati ciascuno nella sua natura umana, uniti fra loro non da una solidarietà interna ma solo dai legami esteriori della somiglianza. Fra gli individui, che la sua propaganda analitica ha attratti e separati, il borghese non vede che delle relazioni psicologiche. E se ne comprende la ragione: siccome egli non ha presa diretta sulle cose e la sua azione si esercita solo sugli uomini, egli deve unicamente cercare di piacere

o di intimidire; la tradizione, la disciplina e le belle maniere regolano le sue azioni: egli considera i suoi simili come marionette e vuole acquistare qualche conoscenza dei loro sentimenti e del loro carattere perché vede ogni passione come un filo da tirare; il breviario del borghese ambizioso e povero è «l'arte d'aver successo», il breviario del ricco è «l'arte di comandare». La borghesia dunque considera lo scrittore come uno specialista: se si dà alle meditazioni sull'ordine sociale, l'annoia e la spaventa; gli domanda solo di farla partecipe della sua esperienza pratica del cuore dell'uomo. Ecco la letteratura ridotta, come nel secolo XVII, alla psicologia. Ma la psicologia di Corneille, di Pascal, di Vauvenargues, era ancora un appello catartico alla libertà. Invece l'uomo di commercio diffida della libertà dei suoi sottoposti e il prefetto di quella del sottoprefetto. Vogliono solo che si forniscano loro delle ricette infallibili per sedurre e per dominare. Bisogna che l'uomo sia governabile a colpo sicuro e con piccoli mezzi; bisogna insomma che le leggi del cuore siano rigorose e senza eccezioni. Il capo borghese non crede alla libertà umana più di quanto lo scienziato creda al miracolo. E siccome la sua morale è utilitaristica, la molla principale della sua psicologia sarà l'interesse. Non si tratta più per lo scrittore di rivolgere la sua opera, come un appello, a delle libertà assolute, ma di esporre le leggi psicologiche che lo determinano a dei lettori che sono come lui determinati.

Idealismo, psicologismo, determinismo, utilitarismo, spirito di serietà, ecco ciò che lo scrittore borghese deve mettere davanti al suo pubblico. Non gli si chiede più di rendere l'estraneità e la concretezza del mondo, ma di dissolverlo in impressioni elementari e soggettive che ne rendano più facile la digestione: e neppure gli si chiede di ricercare nel profondo della sua libertà i più segreti moti del cuore, ma di confrontare la sua esperienza con quella dei suoi lettori. Le sue opere sono a un tempo inventari della proprietà borgh'ese perizie psicologiche che tendono invariabilmente a garantire i diritti dell*élite*, e a mettere in evidenza la saggezza delle istituzioni, e infine manuali di buone maniere. Le conclusioni sono tratte in precedenza; già si è stabilito il grado di profondità concesso all'indagine: i mezzi psicologici sono stati selezionati e si sono persino dettate norme allo stile. Il pubblico non ha da temere sorprese; può comperare a occhi chiusi. Ma la letteratura è stata assassinata. Da Émile Augier a Marcel Prévost, a Edmond Jaloux attraverso Dumas figlio, Pailleron, Ohnet, Bourget, Bordeaux, si sono trovati autori adatti alla circostanza e, se

mi è lecito dirlo, capaci di fare onore sino in fondo alla loro firma. Non per nulla essi hanno scritto dei brutti libri: se anche avevano dell'ingegno hanno dovuto nasconderlo.

I migliori hanno detto di no. Quel rifiuto ha salvato la letteratura, ma ne ha fissato i tratti caratteristici per cinquant'anni. Infatti, a partire dal 1848 fino alla guerra del 1914, l'unificazione completa del pubblico conduce lo scrittore a scrivere *contro tutti i suoi lettori*. Egli vende le sue opere ma disprezza coloro che le comprano, e si sforza di deludere le loro aspettative; pensa senza alcun dubbio che è meglio essere misconosciuto che celebre, e che il successo, se mai l'artista lo ottiene da vivo, si spiega solo con un malinteso. Se per caso il libro pubblicato non urta abbastanza, gli si aggiungerà una prefazione per insultare. Questo conflitto fondamentale fra lo scrittore e il suo pubblico è un fenomeno senza precedenti nella storia della letteratura. Nel secolo XVII l'accordo fra letterato e pubblico è perfetto; nel secolo XVIII l'autore dispone di due pubblici egualmente reali e può a suo arbitrio appoggiarsi all'uno o all'altro; il romanticismo è stato ai suoi inizi un vano tentativo di evitare la lotta aperta restaurando la dualità e appoggiandosi sull'aristocrazia contro la borghesia liberale. Ma dopo il 1850 non fu più possibile dissimulare la contraddizione profonda che contrappone l'ideologia borghese alle esigenze della letteratura. Circa in quegli anni un pubblico virtuale già si profila negli strati profondi della società; e già attende che lo si riveli a se stesso. La causa dell'istruzione gratuita e obbligatoria ha fatto grandi passi: presto la Terza Repubblica consacrerà il diritto per tutti gli uomini di saper leggere e scrivere. Che cosa dovrà fare lo scrittore? Opterà per la massa contro l'*élite* e tenterà di ricostruire a suo vantaggio la dualità dei pubblici?

A prima vista sembrerebbe di sì. Favoriti dal grande movimento di idee che agita dal 1830 al 1848 le zone marginali della borghesia, certi autori hanno la rivelazione del loro pubblico virtuale. Lo chiamano «Popolo» e lo adornano di grazie misteriose; la salvezza verrà da lui. Ma anche se lo amano non lo conoscono affatto, e soprattutto non derivano da esso. La Sand è Baronessa Dudevant, Hugo è figlio di un generale dell'Impero. Persino Michelet, che è figlio di un tipografo, è lontano dagli operai dei setifici di Lione o dai tessili di Lilla. Il loro socialismo, quando sono socialisti, è un sottoprodotto dell'idealismo borghese. E poi il popolo è il soggetto di certe loro opere, più che il pubblico che essi si sono scelto. Hugo senza dubbio ha avuto la rara fortuna di penetrare

dovunque: è uno dei pochi, forse il solo dei nostri scrittori, che sia veramente popolare. Ma gli altri si sono attirati l'inimicizia della borghesia senza crearsi, come compenso, un pubblico di lavoratori. Per convincersene basta confrontare l'importanza che l'Università borghese accorda a Michelet, genio autentico e prosatore di grande valore, e a Taine, che fu solo un pedante, o a Renan, il cui «bello stile» offre tutti gli esempi possibili di bassezza e di cattivo gusto. Questo purgatorio dove la classe borghese lascia vegetare Michelet è senza compenso; «il popolo» che egli amava lo ha letto per un po' e poi lo ha relegato nell'oblio in seguito al successo del marxismo. Insomma, la maggior parte di questi autori sono le vittime di una rivoluzione mancata: vi hanno unito il loro nome e il loro destino, ma nessuno di essi, salvo Hugo, ha lasciato un'impronta nella letteratura.

Gli altri, tutti gli altri, hanno indietreggiato davanti alla prospettiva di un declassamento dal basso, che li avrebbe fatti colare a picco come con una pietra al collo. D'altra parte non mancano di attenuanti. Era troppo presto; nessun legame reale li univa al proletariato, la classe oppressa che non poteva riassorbirli e non sapeva ancora quanto bisogno avesse di loro: la decisione di difenderla sarebbe rimasta astratta. Qualunque fosse stata la loro sincerità si sarebbero «curvati» sulle miserie che avrebbero capito con il cervello senza sentirle con il cuore. Decaduti dalla loro classe d'origine, ossessionati dal ricordo di un benessere che non avrebbero dovuto concedersi, correvano il rischio di costituire ai margini del vero proletariato un «proletariato con il colletto» sospetto agli operai, maledetto dai borghesi, le cui rivendicazioni sarebbero state dettate dal rancore e dal risentimento piuttosto che dalla generosità, e che alla fine si sarebbe rivoltato contro gli uni e contro gli altri.[12] Inoltre, con il secolo XVIII, le libertà indispensabili reclamate dalla letteratura non si distinguono più dalle libertà politiche che il cittadino vuol conquistare. Allo scrittore basta esplorare l'essenza assolutamente libera e arbitraria della sua arte e farsi interprete delle sue esigenze formali per diventare rivoluzionario: la letteratura è naturalmente rivoluzionaria quando la rivoluzione, che si prepara, è borghese, perché la prima scoperta che essa fa sul suo conto le rivela i suoi legami con la democrazia politica. Ma le libertà formali, che il saggista, il romanziere, il poeta difenderanno, non hanno più niente a che fare con le esigenze profonde del proletariato. Questo non pensa a reclamare la libertà politica di cui già in realtà usufruisce e che non è che una mistificazione;[13] della libertà di pensiero non sa che

cosa farsene per il momento; ciò che domanda è ben altro dalle libertà astratte; vuole un miglioramento materiale delle sue condizioni e, più profondamente e più inconsciamente, si augura il cessare dello sfruttamento dell'uomo da parte dell'uomo. Vedremo più tardi che queste rivendicazioni sono della stessa natura di quelle che pone la letteratura intesa come fenomeno storico e concreto, cioè come appello personale che in una determinata epoca un uomo, acquistando coscienza della sua storicità, lancia agli uomini del suo tempo a proposito dell'uomo nella sua interezza. Ma nel XIX secolo la letteratura si è liberata dall'ideologia religiosa e si rifiuta di servire l'ideologia borghese. Si pone dunque come indipendente, per principio, da qualsiasi ideologia. Così essa acquista un suo carattere astratto di pura negazione. Non ha ancora capito che è *essa stessa* l'ideologia e si affanna a affermare quella autonomia che nessuno le contesta. Ciò equivale a dire che essa pretende di non avere nessun soggetto preferito e di poter trattare di qualsiasi argomento: non vi è dubbio che si possa scrivere bene della condizione degli operai; ma la scelta di questo soggetto dipende dalle circostanze, da una libera decisione dell'artista; un altro giorno si parlerà della borghesia di provincia, un altro giorno ancora dei mercenari cartaginesi. Ogni tanto Flaubert affermerà l'identità del concetto e della forma ma non ne trarrà alcuna conclusione pratica. Come tutti i suoi contemporanei egli è sempre debitore della definizione che i Winckelmann e i Lessing, quasi un secolo prima, avevano dato della bellezza, e che in un modo o nell'altro finisce con il presentarla come la molteplicità nell'unità. Si tratta di cogliere il vario nel suo cangiamento continuo e di imporgli un'unificazione rigorosa attraverso lo stile. Lo «stile artistico» dei Goncourt ha proprio questo significato: è un metodo formale per unificare e adornare tutti gli argomenti, anche i più belli. Come concepire allora che possa esserci un rapporto intimo fra le rivendicazioni delle classi inferiori e i principii dell'arte dello scrivere? Proudhon sembra essere il solo a averlo intuito; e naturalmente anche Marx. Ma non erano letterati. La letteratura, ancora tutta assorta nella scoperta della sua autonomia, diventa l'oggetto di se stessa. Essendo passata allo stadio della riflessione, mette alla prova i suoi metodi, spezza i suoi antichi schemi, tenta di determinare sperimentalmente le sue leggi e di creare tecniche nuove. Essa procede lentamente verso le forme attuali del dramma e del romanzo, il verso libero, la critica del linguaggio. Se si scoprisse un contenuto specifico, dovrebbe rinunciare alla meditazione di se stessa e derivare dalla natura di quel contenuto le sue norme estetiche.

Nello stesso tempo gli autori, scegliendo di scrivere per un pubblico potenziale, dovrebbero adattare la loro arte alla capacità degli spiriti, cioè determinarla secondo esigenze esterne e non secondo la sua propria essenza: dovrebbero rinunciare a certe forme di racconto, di poesia e persino di ragionamento, per il solo motivo che non sarebbero alla portata di lettori senza preparazione culturale. Sembrava dunque che la letteratura corresse ancora il rischio di perdere la sua libertà. Così lo scrittore rifiuta in buona fede di asservire la letteratura a un pubblico e a un soggetto determinati. Ma non si accorge del dissidio che si verifica fra la rivoluzione concreta che tenta di nascere e le esercitazioni astratte a cui egli si abbandona. Questa volta sono le masse che vogliono il potere, e siccome le masse non hanno cultura né tempo libero per formarsela, ogni pretesa rivoluzione letteraria, raffinando i suoi mezzi tecnici, mette fuori della loro portata le opere che ispira e serve gli interessi del conservatorismo sociale.

Bisogna allora ritornare al pubblico borghese. Lo scrittore si vanta d'aver rotto ogni rapporto con esso, ma rifiutandosi di declassarsi verso il basso, egli condanna questa rottura a rimanere simbolica; la ostenta continuamente, la sottolinea con il suo modo di vestire, di mangiare, di ammobiliare la casa, con il suo costume di vita, ma non riesce a crearla. È la borghesia che lo legge, che gli dà i mezzi di vivere e che decide della sua gloria. Inutilmente egli finge di trarsi indietro per vederla meglio nel suo insieme; se vuol giudicarla dovrebbe prima di tutto uscirne, e non c'è altro modo per uscirne che vivere gli interessi e la vita di un'altra classe. Siccome non si sa decidere a questo, vive nella contraddizione e in mala fede, poiché sa e non vuol sapere *per chi scrive*. Parla volentieri della sua *solitudine*, e piuttosto di accettare il pubblico che si è ipocritamente scelto afferma falsamente che si scrive per sé soli o per Dio; fa dello scrivere un'occupazione metafisica, una preghiera, un esame di coscienza, tutto fuor che una comunicazione. Egli si paragona spesso a un ispirato, perché manda fuori le parole sotto la spinta imperiosa di una necessità interiore, ma non le *dona*. Il che non gli impedisce di correggere con cura i suoi scritti. D'altra parte non odia la borghesia, anzi non le contesta neppure il diritto di governare. Al contrario, Flaubert glielo ha riconosciuto espressamente e la sua corrispondenza è ricca, dopo la Comune che gli fece tanta paura, di offese indegne ai lavoratori.[14] Siccome l'artista, immerso nel suo ambiente, non può giudicarlo dal di fuori, siccome i suoi rifiuti sono degli stati d'animo senza efficacia non si accorge nemmeno che la borghesia è una classe oppressiva: o me-

glio non la considera affatto come una classe, ma come una specie naturale e, se si arrischia a descriverla, lo farà in termini puramente psicologici. Così lo scrittore borghese e lo scrittore «maledetto» si muovono sullo stesso piano: la sola differenza fra di loro consiste nel fatto che il primo fa della psicologia per così dire «bianca» e il secondo della psicologia «nera». Quando per esempio Flaubert dichiara che «chiama borghese tutto ciò che pensa in modo basso» definisce il borghese in termini psicologici e idealistici, cioè dal punto di vista dell'ideologia che pretende di respingere. Nello stesso tempo egli rende alla borghesia un grande servizio; richiama all'ovile i ribelli, gli spostati, che rischierebbero di passare al proletariato, persuadendoli che si può purificare il borghese con una semplice disciplina interiore: basta che nel suo intimo egli si eserciti a pensare con nobiltà e potrà continuare a vivere con la coscienza tranquilla godendo dei suoi beni e delle sue prerogative. Continuerà ad abitare in una casa borghese, a usufruire delle sue rendite, a frequentare i salotti borghesi; ma tutto questo sarà solo apparenza, perché ormai egli si è innalzato al di sopra della sua specie con la nobiltà dei sentimenti. Nello stesso tempo lo scrittore offre ai suoi confratelli l'espediente per avere in ogni caso la coscienza tranquilla, perché la magnanimità trova la sua manifestazione privilegiata nell'esercizio delle arti.

La solitudine dell'artista è doppiamente falsa: essa dissimula non solo un rapporto reale con il grande pubblico, ma anche il ricostituirsi di un pubblico di specialisti. Poiché il governo degli uomini e dei beni viene abbandonato al borghese lo spirituale si separa di nuovo dal temporale, e si vede rinascere ancora una specie di conventicola letteraria. Il pubblico di Stendhal è Balzac, quello di Baudelaire è Barbey d'Aurevilly, e Baudelaire a sua volta diventa il pubblico di Poe. I salotti letterari hanno preso un vago aspetto di circolo chiuso, ci «si parla di letteratura» a mezza voce con infinito rispetto, vi si discute se il musicista tragga dalla sua musica maggior piacere estetico che lo scrittore dai suoi libri: a mano a mano che lo scrittore si allontana dalla vita l'arte ridiventa sacra. Si è persino istituita una specie di comunità di santi; si tende la mano attraverso i secoli a Cervantes, a Rabelais, a Dante, si entra a far parte di quella società di tipo monastico: la conventicola dei letterati, anziché essere un organismo concreto e per così dire geografico, diventa un'istituzione artificiosa, un club, i cui membri sono morti, salvo uno, l'ultimo in ordine di data, che rappresenta gli altri sulla terra e riassume in sé tutta la comunità. Questi

nuovi credenti, che hanno i loro santi nel passato, hanno anche un al di là. La separazione fra spirituale e temporale apporta una modificazione profonda all'idea della gloria; dal tempo di Racine in poi essa non era stata tanto la rivincita dello scrittore misconosciuto, quanto il prolungarsi naturale del successo in una società che non mutava. Nel secolo XIX essa funzionava come un meccanismo di compensazione. «Io sarò capito nel 1880», «Io vincerò la mia causa in appello»; queste frasi famose provano che lo scrittore non ha abbandonato l'aspirazione a esercitare un'azione diretta e universale nel quadro di una collettività accentrata. Ma siccome questa azione non è possibile nel presente, in un avvenire incerto si proietta il mito compensatore di una riconciliazione tra lo scrittore e il suo pubblico. Tutto questo d'altronde rimane molto vago: qualcuno di questi aspiranti alla gloria non si è chiesto in quale specie di società potrebbe trovare il suo compenso; si compiacciono solamente di sognare che i loro nipoti beneficeranno di un miglioramento interiore, per il fatto che sono nati più tardi, in un mondo più vecchio. Così Baudelaire, che non si preoccupa delle contraddizioni, medica le ferite dell'orgoglio pensando alla sua fama postuma, sebbene sia convinto che la società è entrata in un periodo di decadenza che finirà solo con la scomparsa del genere umano.

Dunque al presente lo scrittore ricorre a un pubblico di specialisti: per quello che riguarda il passato conclude un patto mistico con i grandi morti: per il futuro si consola con il mito della gloria. Non ha trascurato nulla per sottrarsi simbolicamente alla sua classe. Vive come sospeso nell'aria, estraneo al suo secolo, spaesato, maledetto. Tutte le sue finzioni hanno un solo scopo: di reintegrarlo in una società simbolica che sia come un'immagine dell'aristocrazia di vecchio stampo. La psicanalisi è familiare con questi processi di identificazione di cui il pensiero «autistico» offre numerosi esempi: il malato, che per evadere ha bisogno della chiave del manicomio, giunge a credere di essere egli stesso quella chiave. Così lo scrittore, che ha bisogno del favore dei potenti per uscire dalla sua classe, finisce per considerarsi l'incarnazione di ogni nobiltà. E siccome questa era caratterizzata dal parassitismo egli sceglierà come stile di vita l'ostentazione del parassitismo: si erigerà a martire del «consumo» puro. Non vede – l'abbiamo detto – nessun inconveniente a usare i beni della borghesia, ma a condizione di spenderli, cioè di trasformarli in oggetti improduttivi e inutili: li brucia, in certo qual modo, perché il fuoco purifica tutto. Siccome d'altra

parte non sempre è ricco e deve pur vivere, si crea una vita strana, prodiga e misera a un tempo, in cui l'imprevidenza voluta simbolizza la folle generosità che gli è preclusa. Al di fuori dell'arte egli non trova nobiltà che in tre occupazioni: nell'amore anzitutto, perché è una passione inutile e perché le donne sono, come dice Nietzsche, il gioco più pericoloso; nei viaggi, perché colui che viaggia è un eterno spettatore che passa da una società all'altra senza mai fermarsi in nessuna e perché, consumatore *straniero* in una collettività che lavora, egli è l'immagine stessa del parassitismo; qualche volta crede di trovare nobiltà anche nella guerra perché è un immenso spreco di uomini e di beni.

Ritroviamo nello scrittore il disprezzo in cui si tenevano i lavori manuali nelle società aristocratiche e militari: non gli basta d'essere inutile come gli uomini di Corte dell'*Ancien Régime*; vuole poter calpestare il lavoro produttivo, rompere, bruciare, deteriorare, imitando la disinvoltura dei grandi signori che facevano passare le loro cacce attraverso i campi di grano maturo. Egli coltiva in se stesso gli impulsi distruttivi di cui ha parlato Baudelaire in *Le Vitrier*. Più tardi amerà soprattutto gli utensili malsagomati, guasti o fuori uso, già a metà riassorbiti dalla materia, e che non sono più che caricature dell'utensileria. Spesso anche considererà la sua propria vita come un utensile da distruggere, la metterà a repentaglio a ogni occasione e giocherà per perdere: alcool, droghe, tutto gli serve. Naturalmente la perfezione nell'inutile è la bellezza. Dalla formula «l'arte per l'arte» al simbolismo, passando per il realismo e i Parnassiani, tutte le scuole sono d'accordo su questo punto: che l'arte è la forma più elevata del «consumo» puro. Lo scrittore non insegna nulla, non rispecchia nessuna ideologia, si guarda soprattutto dall'essere moralizzante: molto prima che Gide lo scrivesse, Flaubert, Gautier, i Goncourt, Renard e Maupassant hanno detto a loro modo «che con i buoni sentimenti si fa della cattiva letteratura». Per gli uni la letteratura è la soggettività spinta all'assoluto, un fuoco di gioia, in cui si torcono i neri sarmenti delle loro sofferenze e dei loro vizi: giacendo in fondo al mondo come in una segreta, essi lo superano e lo dissolvono con la loro insoddisfazione, rivelatrice di «altri luoghi» ignoti. Credono che il loro cuore sia abbastanza eccezionale, perché la descrizione che ne fanno risulti decisamente sterile. Altri si costituiscono testimoni imparziali della loro epoca; ma non fanno testimonianza davanti a nessuno; elevano all'assoluto testimonianza e testimoni; presentano al cielo vuoto il quadro della società che li circonda. Assorbiti, trasposti, unificati, caduti nell'insidia di uno stile artistico,

gli avvenimenti dell'universo sono neutralizzati e per così dire messi fra parentesi: il realismo è una «sospensione di giudizio» (ἐποχή). La verità impossibile si ricongiunge qui con l'inumana Bellezza «bella come un sogno di pietra». Né l'autore mentre scrive né il lettore mentre legge sono più di questo mondo. Essi sono trasformati in puro sguardo; considerano l'uomo dal di fuori, si sforzano di acquistare su di esso il punto di vista di Dio o, se si vuole, del vuoto assoluto. Ma dopotutto io posso ancora riconoscermi nella descrizione che il più puro dei lirici fa dei suoi caratteri particolari; e se il romanzo sperimentale imita la scienza non è utilizzabile come la scienza, non può avere anch'esso le sue *applicazioni* sociali? Gli estremisti si augurano, per il terrore della schiavitù, che le loro opere non riescano nemmeno a illuminare il lettore sul proprio cuore; rifiutano di comunicare ad altri la loro esperienza. Al limite estremo l'opera sarà libera solo se è del tutto inumana. E alla fine c'è la speranza di una creazione assoluta, quintessenza della raffinatezza e della prodigalità, inutilizzabile in questo mondo, perché *non fa parte del mondo* e non si richiama a nulla: l'immaginazione è concepita come facoltà illimitata di *negare* il reale, e l'oggetto dell'arte si edifica sul crollo dell'universo. C'è l'artificiosità esasperata di Des Esseintes, la sregolatezza sistematica dei sensi e infine la distruzione voluta del linguaggio. C'è anche il silenzio: quel silenzio di ghiaccio che è l'opera di Mallarmé, o quello di Teste, per il quale ogni comunicazione è impura.

Il limite estremo di questa letteratura brillante e nefasta è il nulla, suo limite estremo e sua essenza profonda, perché il nuovo spirituale non ha nulla di positivo: è negazione pura e semplice del temporale. Nel Medioevo il temporale è il non-essenziale in rapporto alla spiritualità. Nel secolo XIX si verifica il contrario: il temporale è l'essenziale, e lo spirituale il parassita non-essenziale che lo rode e tenta di distruggerlo. Si tratta di negare il mondo o di corroderlo, di negarlo corrodendolo. Flaubert scrive per liberarsi degli uomini e delle cose, la sua frase circonda l'oggetto, lo afferra, lo immobilizza, gli spezza le reni, si chiude su di lui, si muta in pietra e insieme con se stessa lo pietrifica. Essa è cieca e sorda, senza arterie, senza un soffio di vita; un silenzio profondo la separa dalla frase che segue: essa cade nel vuoto eternamente e trascina la sua preda in questa caduta senza fine. Ogni realtà, una volta descritta, è cancellata dall'inventario; si passa alla seguente. Il realismo non è altro che questa triste caccia: suo scopo è anzitutto di tranquillizzarsi; ovunque esso passa non spunta più l'erba. Il determinismo del romanzo naturalista spiana la via, so-

stituisce l'azione umana con dei meccanismi a senso unico. Esso non ha che un soggetto: la lenta disgregazione di un uomo, di un'iniziativa, di una famiglia, di una società: bisogna ritornare a zero; si prende la natura in stato di squilibrio produttivo e si cancella questo squilibrio per ritornare a un equilibrio di morte con l'annullamento delle forze in atto. Quando esso ci mostra, per caso, il successo di un ambizioso, questo è solo apparenza. Bel Ami non prende d'assalto le trincee della borghesia, è un diavoletto di Cartesio la cui ascesa segna solo il crollo di una società. Quando il simbolismo scopre la stretta parentela fra la bellezza e la morte non fa che rendere esplicito il tema della letteratura di un intero mezzo secolo. Bellezza del passato perché è passato, bellezza dei giovani che muoiono e dei fiori che appassiscono, bellezza di tutte le corrosioni e di tutte le rovine, suprema dignità del «consumo», della malattia che mina, dell'amore che divora, dell'arte che uccide: la morte è ovunque, davanti, dietro a noi, persino nel sole e nei profumi della terra. L'arte di Barrès è una meditazione della morte: una cosa è bella quando è «consumabile», cioè quando la si uccide godendone. La struttura temporale che conviene particolarmente a questi giochi da principi è l'istante. Perché passa e perché è, in sé, l'immagine dell'eternità e la negazione del tempo umano, il tempo a tre dimensioni del lavoro e della storia. Ci vuole molto per costruire, mentre un istante solo basta per gettare tutto a terra. Quando si considera secondo questa prospettiva l'opera di Gide non si può fare a meno di vedervi un'etica strettamente riservata allo scrittore-che-consuma. Che cosa è il suo atto gratuito se non il risultato di un secolo di commedia borghese e l'imperativo dell'autore gentiluomo? È significativo che gli esempi siano tutti presi a prestito dall'atto del consumare. Filottete regala il suo arco, il milionario dilapida i suoi biglietti di banca, Bernard ruba, Lafcadio uccide, Ménalque vende i suoi mobili. Questo movimento distruttivo giungerà fino alle sue estreme conseguenze: «L'atto surrealista più semplice» scriverà Breton vent'anni dopo «consiste nello scendere, con il revolver in mano, nella strada e tirare a caso, finché ci sono colpi, sulla folla.» È l'ultimo termine di un lungo processo dialettico. Nel XVIII secolo la letteratura era negazione; sotto il regno della borghesia essa passa allo stato di Negazione assoluta e, ipostatizzata, diventa un processo multicolore e cangiante di annientamento. «Il surrealismo non si preoccupa di tenere conto ... di tutto ciò che ha per fine l'annientamento dell'essere in un luccichio interiore e cieco che non è anima dello specchio più di quanto sia anima del fuoco», scrive ancora Breton. Giunta al limite estremo, alla letteratura non resta altro da fare che confutare se stessa. E questo fa sotto il nome di surrealismo. Si è scritto per settant'anni allo scopo di «consumare» il mondo: si scrive dal 1918 in poi per «consumare» la letteratura; si dilapidano le tradizioni letterarie, si sciupano le parole, si gettano le une contro le altre per farle scoppiare. La letteratura, come Negazione assoluta, diviene l'Anti-letteratura, e mai essa è stata più letteraria. Il cerchio è chiuso.

Nello stesso tempo lo scrittore, per imitare la leggerezza sperperatrice dell'aristocrazia del sangue, non si cura d'altro che di stabilire la sua irresponsabilità. Ha cominciato con l'avanzare i diritti del genio che sostituiscono il diritto divino della monarchia assoluta. Poiché la Bellezza è il lusso spinto all'estremo, poiché essa è il rogo dalle fiamme fredde che illumina e consuma ogni cosa e si nutre di tutte le forme dell'usura e della distruzione, in particolare della sofferenza e della morte, l'artista, che è il suo sacerdote, ha il diritto di esigere in suo nome e di provocare, se è necessario, l'infelicità del suo prossimo. Quanto a lui, da tempo arde, da tempo è ridotto in cenere; occorrono altre vittime per alimentare la fiamma, donne soprattutto. Esse lo faranno soffrire ed egli le ripagherà della stessa moneta: egli desidera portare dolore a tutto ciò che lo circonda. E se non ha il mezzo di provocare le catastrofi si accontenterà di accettare le offerte. Ammiratori e ammiratrici sono là perché egli accenda i loro cuori o spenda il loro denaro senza gratitudine e senza rimorso. Maurice Sachs riferisce che il suo nonno materno, che aveva per Anatole France un'ammirazione fanatica, spese una fortuna per arredare la villa Saïd. Quando egli morì, France pronunciò questo elogio funebre: «Peccato! Sapeva arredare così bene!» Prendendo denaro dal borghese, lo scrittore esercita il suo sacerdozio perché storna una parte della ricchezza per annientarla in fumo. E nello stesso tempo si pone al di sopra di qualsiasi responsabilità: davanti a chi dovrebbe essere responsabile? E in nome di che cosa? Se la sua opera mirasse a costruire gli si potrebbero chiedere dei conti. Ma, poiché essa si afferma come distruzione pura, egli sfugge a qualunque giudizio. Tutto ciò rimane, alla fine del secolo, piuttosto confuso e contraddittorio. Ma quando la letteratura si farà, con il surrealismo, istigazione all'assassinio, si vedrà lo scrittore per una concatenazione paradossale, ma logica, porre esplicitamente il principio della sua irresponsabilità. A dire il vero egli non ne indica chiaramente le ragioni e si rifugia nelle folte boscaglie della scrittura automatica. Ma i motivi sono evidenti; un'ari-

stocrazia parassitaria di puro «consumo», la cui funzione è di bruciare senza posa i beni di una società che lavora e produce, non può essere sottoposta al giudizio della collettività che essa distrugge. Siccome questa distruzione sistematica non va mai oltre lo *scandalo*, ciò significa in fondo che lo scrittore considera come suo principale dovere provocare lo scandalo, e come suo diritto incontestabile sfuggire alle conseguenze di esso.

La borghesia lascia fare; sorride di queste stramberie. Non le importa che lo scrittore la disprezzi; questo disprezzo non andrà molto lontano, perché essa è il suo solo pubblico; egli parla solo a lei, a lei fa le sue confidenze; questo, in certo qual modo, è il legame che li unisce. Anche se allo scrittore riuscisse di farsi ascoltare dal popolo, che probabilità avrebbe di eccitare il malcontento delle masse dimostrando loro che la borghesia pensa in modo basso? Non è probabile che una dottrina dell'assoluto «consumo» possa sedurre le masse lavoratrici. Quanto al resto, la borghesia sa bene che lo scrittore ha preso dentro di sé le sue decisioni; egli ha bisogno di lei per giustificare la sua estetica di opposizione e di rancore; da essa egli riceve i beni che consuma; egli vuole che sia conservato l'ordine sociale per potersi sentire straniero in patria; in breve, egli è un ribelle non un rivoluzionario. E i ribelli sono fatti proprio per la borghesia. In un certo senso anzi ella si fa loro complice; è meglio tenere a freno le forze della negazione in un vano estetismo, in una ribellione senza efficacia; libere, esse potrebbero mettersi al servizio delle classi oppresse. E poi i lettori borghesi intendono a modo loro quello che lo scrittore chiama la *gratuità* della sua opera; per lui essa è l'essenza stessa della spiritualità e la manifestazione eroica della sua rottura con il temporale; per i borghesi un lavoro disinteressato è fondamentalmente innocuo, è un divertimento. Preferiscono certo la letteratura di Bordeaux, di Bourget, ma non si dispiacciono poi troppo che ci siano dei libri inutili che distraggono lo spirito dalle preoccupazioni serie e gli danno la ricreazione di cui ha bisogno per ritrovarsi. Così, pur riconoscendo che l'opera d'arte non può servire a niente, il pubblico borghese trova ancora il mezzo per utilizzarla. Il successo dello scrittore si basa su questo malinteso: siccome egli gode di essere misconosciuto, è normale che i suoi lettori lo misconoscano. Poiché la letteratura nelle sue mani è diventata questa negazione astratta, che si nutre di se stessa, deve aspettarsi che essi sorridano dei suoi insulti più vivaci, dicendo: «Non è che letteratura»; e poiché essa è pura confutazione dello spirito di serietà, egli deve rassegnarsi che i lettori si rifiutino

per principio di prenderlo sul serio. Infine essi si ritrovano, sia pure con scandalo e senza rendersene ben conto, nelle opere più «nichiliste» dell'epoca, perché lo scrittore, anche se usa ogni cura a mettere la maschera ai suoi lettori, non sfuggirà mai completamente alla loro insidiosa influenza. Borghese che ha vergogna di sé, che scrive per i borghesi, senza confessarselo, può ben lanciare le idee più folli; le idee spesso non sono che bolle che si formano alla superficie dello spirito. Ma la sua tecnica lo tradisce, perché egli non la sorveglia con lo stesso zelo; essa esprime una scelta più profonda e più sincera, una oscura metafisica, una relazione reale con la società contemporanea. Qualunque sia il suo cinismo, qualunque sia l'amarezza del soggetto scelto, la tecnica del romanzo nel secolo XIX offre al pubblico francese un'immagine rassicurante della borghesia. In verità i nostri autori l'hanno ereditata, ma è merito loro averla perfezionata. La sua apparizione, che risale alla fine del Medioevo, ha coinciso con la prima mediazione riflessa attraverso la quale il romanziere ha preso conoscenza della sua arte. Da principio lo scrittore raccontava senza mettersi a nudo né meditare sulla sua funzione, perché i soggetti dei suoi racconti erano quasi tutti di natura folcloristica e comunque collettiva ed egli si limitava a tradurli in veste artistica; il carattere sociale dell'argomento su cui lavorava, come il fatto che esso esisteva prima ancora che egli se ne occupasse, gli conferivano una funzione da intermediario e bastavano a giustificarlo; egli era l'uomo che sapeva le storie più belle, e invece di raccontarle oralmente le metteva per iscritto; egli inventava poco, disponeva con cura, era insomma lo storico del fantastico. Quando si è messo a inventare le finzioni che pubblicava ha visto se stesso, ha scoperto la sua solitudine quasi colpevole e a un tempo la «gratuità» ingiustificabile, la soggettività della creazione letteraria. Per dissimularla agli occhi di tutti e ai suoi propri, per creare una base al suo diritto di scrivere, ha voluto dare alle sue invenzioni l'apparenza della verità. Non potendo conservare ai suoi racconti la concretezza quasi materiale che li caratterizzava quando emanavano dall'immaginazione collettiva, egli ha finto almeno che non provenissero da lui, e ha voluto farli apparire come dei ricordi. Perciò si è fatto rappresentare nelle sue opere da un narratore e ha introdotto un pubblico fittizio in rappresentanza del pubblico reale. Ecco i personaggi del *Decamerone*, che il temporaneo isolamento assimila in modo curioso alla situazione dei letterati e che a volta a volta fanno da narratori, da ascoltatori e da critici. Così, dopo il tempo del realismo obiettivo e metafisico in cui le parole

del racconto erano scambiate per le cose stesse che nominavano e la sostanza di esso era l'universo, è venuto il tempo dell'idealismo letterario nel quale la parola non ha esistenza che sulla bocca di chi parla o sotto la penna di chi scrive e rimanda a un narratore di cui attesta la presenza; in esso la sostanza del racconto è la soggettività che vede e pensa l'universo, e il romanziere, anziché mettere il lettore in diretto contatto con l'oggetto, è diventato cosciente della sua funzione di mediatore e incarna la mediazione in un recitante immaginario. Da allora la narrazione che viene presentata al pubblico ha come carattere di essere già pensata, cioè classificata, ordinata, ripulita, chiarita, o piuttosto di non darsi che attraverso i pensieri che si formano retrospettivamente su di essa. Per questo, mentre il tempo dell'epopea, che è d'origine collettiva, è spesso il presente, quello del romanzo è quasi sempre il passato. Da Boccaccio a Cervantes e poi ai romanzi francesi del XVII e del XVIII secolo il procedimento si complica e diventa a scompartimenti giustapposti e separati, perché il romanzo raccoglie lungo la strada, e incorpora, la satira, la favola, il ritratto:[15] il romanziere appare al primo capitolo, dà l'annuncio, interpella i lettori, li ammonisce, li assicura della veracità della storia costituendo quello che io chiamerei «la prima soggettività». Poi, lungo la strada intervengono dei personaggi secondari, che il primo narratore ha incontrato e che interrompono lo svolgersi dell'intreccio per raccontare le loro disgrazie; e queste sono «le seconde soggettività». Così certe storie sono ripensate e intellettualizzate due volte.[16] I lettori non sono mai sorpresi dell'avvenimento; se ne è stato sorpreso il narratore, nel momento in cui esso si verificava, non *comunica* loro la sua sorpresa: gliene *fa parte* semplicemente. Quanto al romanziere, siccome è persuaso che la sola realtà della parola è di essere detta, siccome vive in un secolo raffinato in cui esiste ancora l'arte del conversare, introduce dei «conversatori» nel suo libro per giustificare le parole che vi si leggono: ma, poiché egli raffigura attraverso le parole i personaggi, la cui funzione è di parlare, non sfugge al circolo vizioso.[17] Certo gli autori del XIX secolo hanno indirizzato il loro sforzo alla narrazione dell'avvenimento, hanno tentato di restituirgli una parte della sua freschezza e della sua forza, ma per lo più hanno ripreso la tecnica idealistica che rispondeva perfettamente all'idealismo borghese. Autori diversi come Barbey d'Aurevilly e Fromentin la usano costantemente. In *Dominique*, per esempio, si trova una prima soggettività che si appoggia su una seconda, ed è quest'ultima che fa il racconto. Il procedimento è chiaro al massimo in Maupassant. La struttura delle sue novelle è quasi fissa: prima ci si presenta l'uditorio, in generale una società brillante e mondana, che si è riunita in un salotto alla fine di un pranzo. È la notte, che annulla tutto: fatiche e passioni. Gli oppressi dormono, i ribelli anche; il mondo è come sepolto e la storia riprende fiato. Resta, in un cerchio di luce avvolto dal nulla, questa *élite* che veglia tutta immersa nel suo cerimoniale. Se esistono, fra i suoi membri, intrighi, amori, odio, ire, ora tacciono: questi uomini e queste donne sono occupati a *conservare* la loro cultura e i loro bei modi e a *riconoscersi* attraverso il rituale della buona educazione. Essi rappresentano l'ordine in ciò che ha di più squisito. La calma della notte, il silenzio delle passioni, tutto concorre a simbolizzare la borghesia stabilizzata della fine del secolo, la quale pensa che nulla più le potrà capitare e crede all'eternità dell'organizzazione capitalistica. A questo punto viene introdotto il narratore: è un uomo di età, che «ha molto visto, molto vissuto e molto imparato», un professionista dell'esperienza, medico, ufficiale, artista, o Don Giovanni. È giunto a quel momento della vita in cui, secondo un mito corretto e comodo, l'uomo è libero dalle passioni e considera quelle che ha avute con indulgente chiarezza. Il suo cuore è calmo come la notte; dalla storia che racconta egli si sente distaccato; se ne ha sofferto ha trasformato in dolcezza quella sofferenza, e si volge ora a essa e la considera obiettivamente, cioè *sub specie aeternitatis*. C'è stato del turbamento, è vero, ma esso da tempo è finito; i protagonisti sono morti o sposati o consolati. L'avventura è stata un breve disordine, che si è placato. E ora è raccontata dal punto di vista dell'esperienza e della saggezza e ascoltata dal punto di vista dell'ordine. L'ordine trionfa, l'ordine è ovunque, e contempla un antichissimo disordine annullato, quasi come l'acqua stagnante di un giorno d'estate che conservi il ricordo delle increspature che l'hanno percorsa. D'altronde, c'è stato mai vero turbamento? L'evocazione di un brusco mutamento spaventerebbe quella società borghese. Né il generale né il dottore fanno la confessione dei loro ricordi allo stato bruto: sono esperienze da cui hanno spremuto il succo, e ci avvertono, quando cominciano a parlare, che il loro racconto contiene una morale. Così la storia è esplicativa: mira a stabilire, in base a un esempio, una legge psicologica, una legge o, come dice Hegel, l'immagine serena del mutamento. E il mutamento stesso, cioè l'aspetto individuale dell'aneddoto, non è forse un'apparenza? Nella misura in cui lo si esplica si riduce l'effetto intero alla causa intera, l'inopinato al preveduto, il nuovo al vecchio. Il narratore

opera sull'avvenimento umano quel lavoro che, secondo il Meyerson, lo scienziato del XIX secolo ha operato sul fatto scientifico: riduce il diverso all'identico. E se ogni tanto, per malizia, vuol conservare alla sua storia un andamento un po' inquietante, dosa con cura l'irriducibilità del cambiamento come nelle novelle fantastiche in cui, dietro l'inesplicabile, l'autore lascia sospettare tutto un ordine causale, che potrebbe ricondurre la razionalità nell'universo. Così per il romanziere, uscito da questa società stabilizzata, il cambiamento è un non-essere, come per Parmenide o come per Claudel il Male. Anche se esiste altrove, non può essere altro che un turbamento individuale in un'anima spostata che non si sa amalgamare. Non si tratta di studiare in un sistema in movimento – la società, l'universo – i movimenti relativi di sistemi parziali, ma di considerare dal punto di vista della quiete assoluta il movimento assoluto di un sistema parziale relativamente isolato: cioè si dispone di punti di riferimento assoluti per determinarlo e lo si conosce quindi nella sua realtà assoluta. In una società ordinata che pensa alla sua eternità e la celebra con dei riti, un uomo evoca il fantasma di un passato disordine, lo fa brillare, lo riveste di grazie antiquate, e al momento in cui comincerebbe a ingenerare turbamento lo dissolve con un colpo di bacchetta magica, e gli sostituisce la gerarchia eterna delle cause e delle leggi. Si riconosce in questo mago che si è liberato della storia e della vita comprendendole, e che si eleva con le sue conoscenze e la sua esperienza al di sopra del suo uditorio, l'aristocratico sospeso sulla realtà, di cui parlavamo prima.[18]

Ci siamo dilungati sul procedimento narrativo usato da Maupassant perché esso costituisce la tecnica-base per tutti i romanzieri francesi della sua generazione, di quella immediatamente precedente e di quelle che seguiranno. Il narratore interno c'è sempre. Può essere ridotto a un'astrazione, spesso anzi non è esplicitamente nominato, ma in ogni modo noi cogliamo l'avvenimento attraverso la sua soggettività. Quando esso non compare affatto non è che sia stato soppresso come uno strumento inutile: è diventato la seconda personalità dell'autore. Egli davanti alla pagina bianca vede le sue immaginazioni trasformarsi in esperienze, non scrive più in suo nome ma sotto dettatura dell'uomo maturo, dai sensi soddisfatti, che fu testimone delle circostanze riferite. Daudet, per esempio, è visibilmente posseduto dallo spirito di un narratore da salotto, spirito che comunica al suo stile le caratteristiche e l'amabile noncuranza della conversazione mondana, che esclama, ironizza, interroga, interpella l'uditorio:

«Ah, come era deluso Tartarin! E sapete il perché? Ve la do a mille...» Persino gli scrittori realisti, che vogliono essere gli storici obiettivi del loro tempo, conservano lo schema astratto del metodo; cioè esiste un ambiente, una trama comune a tutti i loro romanzi, e vi compare non la soggettività individuale e storica del romanziere, ma quella, ideale e universale, dell'uomo d'esperienza. Anzitutto il racconto è fatto al passato: passato di prammatica per porre un distacco fra gli avvenimenti e il pubblico, passato soggettivo equivalente al ricordo del narratore, passato sociale poiché l'aneddoto non appartiene alla storia non conclusa, che si viene facendo, ma alla storia già fatta. Se è vero, come pretende Janet, che il ricordo si distingue dall'affiorare sonnambolico del passato in quanto questo riproduce l'avvenimento nella sua durata vera mentre quello, infinitamente elastico, può essere raccontato in una frase o in un volume secondo le necessità, si può ben dire che i romanzi di questa specie, con le loro brusche contrazioni dei tempi seguite da lunghe distensioni, sono dei veri e propri ricordi. Ora il narratore si attarda a descrivere un attimo decisivo, ora salta a piè pari parecchi anni: «Tre anni passarono, tre anni di cupa sofferenza...» Si concede anche di illuminare il presente dei suoi personaggi servendosi del loro futuro: «Essi non sospettavano allora che quel breve incontro avrebbe avuto funeste conseguenze», e da questo punto di vista egli non ha torto, perché questo presente e questo futuro sono tutti e due passati, perché il tempo della memoria ha perduto la sua irreversibilità e lo si può percorrere dalla fine al principio come dal principio alla fine. Del resto i ricordi che egli ci dà, già ripensati e elaborati, ci offrono un insegnamento immediatamente assimilabile; i sentimenti e gli atti sono spesso presentati come esempi tipici delle leggi del cuore: «Daniele, come tutti i giovani...», «Eva era donna in questo, che...», «Mercier aveva questo vizio, frequente nei burocrati...»; siccome le leggi non possono essere dedotte *a priori* né colte dall'intuizione né fondate su un'esperienza scientifica e suscettibile d'essere riprodotta universalmente, esse rimandano il lettore alla soggettività che ha dedotto queste regole dalle circostanze di una vita movimentata. In questo senso si può dire che la maggior parte dei romanzi francesi sotto la Terza Repubblica, qualunque sia l'età del loro autore e tanto più fortemente quanto più questa età è giovanile, aspirano all'onore d'essere stati scritti da quinquagenari.

Durante tutto questo periodo, che si prolunga per parecchie generazioni, l'aneddoto è raccontato dal punto di vista dell'assoluto, cioè dell'ordine: è un

mutamento locale in un sistema in riposo; né l'autore né il lettore corrono rischi, né hanno da temere sorprese: l'avvenimento è passato, catalogato, compreso. In una società stabilizzata, che non ha ancora coscienza dei pericoli che la minacciano, che dispone di una morale, di una scala di valori e di un sistema di spiegazioni atte a riassorbire in un ordine costituito i mutamenti locali, che si è persuasa d'essere al di là della storicità e che non potrà più accadere nulla di importante, in una Francia borghese coltivata fino all'ultima zolla, divisa a scacchiera da mura secolari, attaccata ai suoi metodi industriali e sonnecchiante sulle glorie della sua Rivoluzione, nessun'altra tecnica di romanzo può essere concepita; i nuovi procedimenti che s'è cercato di acclimatare hanno riportato solo un successo di curiosità, e sono stati effimeri: non erano desiderati né dagli autori né dai lettori né dalla struttura della collettività né dai suoi miti.[19]

Così, poiché le lettere, normalmente, rappresentano nella società una funzione disciplinata e militante, la società borghese alla fine del secolo XIX offre questo spettacolo senza precedenti: una collettività laboriosa e stretta attorno alla bandiera della produzione, da cui emana una letteratura che, anziché rifletterla, non le parla mai di quello che la interessa, prende posizione contro la sua ideologia, assimila il Bello all'improduttivo, rifiuta di lasciarsi assorbire, non desidera nemmeno di essere letta, e pure, nonostante la sua posizione di rivolta, rispecchia ancora nelle sue strutture più profonde e nel suo «stile» le classi dirigenti.

Non bisogna per ciò biasimare gli autori di questa epoca: hanno fatto quello che hanno potuto, e fra essi troviamo alcuni dei nostri scrittori più grandi e più puri. Poi, siccome ogni condotta umana ci svela un aspetto dell'universo, il loro atteggiamento ci ha arricchiti loro malgrado, rivelandoci la «gratuità» come una delle dimensioni infinite del mondo e uno scopo possibile dell'attività umana. E siccome sono stati degli artisti, la loro opera rivela un appello disperato alla libertà di quel lettore che essi fingono di disprezzare. Essa ha spinto la confutazione fino all'estremo, fino a confutare se stessa: ci ha fatto intravvedere un oscuro silenzio al di là del consumo delle parole, e al di là dello spirito di serietà il cielo vuoto e nudo delle equivalenze. Essa ci invita a emergere dal nulla distruggendo tutti i miti e le tavole di valori; ci scopre nell'uomo, invece dell'intimo rapporto con la trascendenza divina, una relazione stretta e segreta con il Nulla: è la letteratura dell'adolescenza, dell'età in cui, ancora

mantenuto e spesato dai genitori, il giovane, inutile e senza responsabilità, sperpera il denaro della famiglia, giudica il proprio padre e assiste al crollo del mondo «serio» che aveva protetto la sua infanzia. Se ci ricorda che la festa è, come ha ben dimostrato Caillois, uno dei momenti negativi, in cui la collettività consuma i beni che ha accumulati, viola le leggi della sua morale, spende per il piacere di spendere, distrugge per la gioia di distruggere, si vedrà che la letteratura nel secolo XIX fu, ai margini di una società laboriosa che aveva la mistica del risparmio, una grande festa sontuosa e mortale, un invito a ardere in un'immoralità splendida nel rogo delle passioni fino a morire. Quando io dirò che ha trovato il suo coronamento tardivo e la sua fine nel surrealismo trotzkizzante si comprenderà meglio la funzione che essa assumeva in una società troppo chiusa: era una valvola di sicurezza. Dopotutto, dalla festa continua alla rivoluzione permanente il passo è breve.

Tuttavia il XIX secolo è stato per lo scrittore il tempo dell'errore e del decadimento. Se egli avesse accettato il declassamento verso il basso e dato un contenuto alla sua arte avrebbe continuato con altri mezzi e su un altro piano l'iniziativa dei suoi predecessori. Avrebbe contribuito a far passare la letteratura dalla negazione e dall'astrazione alla costruzione concreta; pur conservandole quell'autonomia che il secolo XVIII le aveva conquistata e che non era più possibile ritoglierle, egli l'avrebbe reintegrata di nuovo nella società. Mettendo in luce e appoggiando le rivendicazioni del proletariato, lo scrittore avrebbe approfondito l'essenza dell'arte dello scrivere e compreso che c'è coincidenza non solo fra la libertà formale del pensiero e la democrazia politica, ma anche fra l'obbligo morale di scegliere l'uomo come soggetto eterno di meditazione e la democrazia sociale; il suo stile avrebbe ritrovato una tensione interiore perché si sarebbe diretto a un pubblico diviso. Cercando di destare la coscienza dei lavoratori e ponendo i borghesi di fronte alle loro ingiustizie, le sue opere avrebbero rispecchiato il mondo intero; egli avrebbe imparato a distinguere la generosità, fonte originaria dell'opera d'arte, appello incondizionato al lettore, dalla prodigalità che ne è la caricatura; avrebbe abbandonato l'interpretazione analitica e psicologica della «natura umana» per l'apprezzamento sintetico delle «condizioni». Senza dubbio era difficile, forse impossibile, ma comunque non ci ha saputo fare. Non bisognava adoperarsi con uno sforzo vano per sfuggire a ogni determinazione di classe, e neppure «curvarsi» sul proletario, ma considerarsi un borghese al bando della sua classe, unito alle masse

oppresse da una solidarietà d'interesse. La ricchezza dei mezzi d'espressione che egli ha scoperto non deve farci dimenticare che egli ha tradito la letteratura. Ma la sua responsabilità è ancora più vasta: se gli autori si fossero fatti ascoltare dalle classi popolari forse la divergenza dei loro punti di vista e la diversità dei loro scritti avrebbero contribuito a produrre nelle masse ciò che molto bene si chiama un *movimento* di idee, cioè un'ideologia aperta, antinomica, dialettica. Senza alcun dubbio il marxismo avrebbe trionfato, ma si sarebbe colorito di mille sfumature, avrebbe dovuto assorbire dottrine rivali, digerirle e rimanere aperto. Si sa invece che cosa è avvenuto: si sono create due ideologie rivoluzionarie invece di cento: i Proudhoniani, in maggioranza nell'Internazionale operaia prima del '70, schiacciati poi dall'insuccesso della Comune e il marxismo, vittorioso sul suo avversario non per la potenza di quella negazione hegeliana che conserva superando, ma perché delle forze esterne avevano soppresso puramente e semplicemente uno dei termini dell'antinomia. È difficile dire quanto questo trionfo senza gloria sia costato al marxismo: esso ha perduto la sua vitalità per mancanza di contraddittori. Se fosse stato il più forte, eternamente combattuto e trasformantesi per vincere e sottrarre le armi agli avversari, si sarebbe identificato con lo spirito; rimasto solo è diventato una chiesa, mentre gli scrittori-gentiluomini, così lontani da lui, diventavano i custodi di una spiritualità astratta.

Naturalmente so bene che tutte le analisi sono sempre parziali e confutabili. Le eccezioni abbondano, e io le conosco; ma per considerarle dovrei scrivere un grosso volume; ho dovuto invece procedere in fretta. Ma soprattutto bisogna capire lo spirito con cui ho intrapreso questo lavoro: se si volesse considerarlo un tentativo, anche superficiale, di spiegazione sociologica, perderebbe qualsiasi significato. Come secondo Spinoza l'idea di un segmento di retta che rotea attorno a uno dei suoi estremi rimane astratta e falsa, se la si considera fuori dell'idea sintetica, concreta e definita, di circonferenza, che la contiene, la completa e la giustifica, così queste mie considerazioni rimangono arbitrarie se non si inquadrano nella prospettiva di un'opera d'arte, cioè di un appello libero e incondizionato a una libertà. Non si può scrivere senza pubblico e senza mito: senza un *certo* pubblico che le circostanze storiche hanno creato e senza un *certo* mito della letteratura che dipende in misura larghissima dalle richieste di questo pubblico. In una parola, l'autore «è in posizione» come tutti gli altri uomini. Ma i suoi scritti, come qualsiasi atto umano, racchiudono

e a un tempo precisano e superano questa posizione, la spiegano anche e la risolvono, come l'idea del cerchio esplica e risolve quella della rotazione di un segmento. È carattere essenziale e necessario della libertà questo «essere in posizione». Descrivere la posizione non vuol dire attentare alla libertà. L'ideologia giansenista, la legge delle tre unità, le regole della prosodia francese, non sono l'arte; nei confronti dell'arte sono puro nulla, poiché non potrebbero mai produrre con una semplice combinazione una buona tragedia, una buona scena e neppure un buon verso. Ma l'arte di Racine deve crearsi *a partire* da esse; non piegandovisi come scioccamente è stato detto e neppure traendone limitazioni e costrizioni necessarie, ma anzi inventandole, conferendo una funzione nuova e propriamente raciniana alla divisione in atti, alla cesura, alla rima, alla morale di Port-Royal, in modo che sia impossibile decidere se egli ha colato il suo soggetto in uno stampo impostogli dall'epoca o se ha scelto quella *tecnica* perché il suo soggetto la richiedeva. Per comprendere quello che Fedra non poteva essere bisogna fare appello a tutta l'antropologia. Per comprendere quello che è, basta leggere o ascoltare, cioè diventare libertà pura e concedere generosamente la propria fiducia a un'altra generosità. Gli esempi che abbiamo scelto ci sono serviti solo a *situare* in epoche diverse la libertà dello scrittore, a chiarire attraverso i limiti delle domande, che gli sono poste, i limiti del suo appello, a mostrare con l'immagine che il pubblico si fa della sua funzione i limiti necessari dell'immagine che egli crea della letteratura. Se è vero che l'essenza dell'opera letteraria è la libertà che si scopre e si vuole come appello alla libertà degli altri uomini, è anche vero che le diverse forme dell'oppressione, impedendo agli uomini di accorgersi che erano liberi, hanno velato agli autori tutta una parte di questa essenza. Così le opinioni che essi si formano del loro mestiere sono necessariamente mutile, nascondono sempre qualche verità; ma quella verità parziale e isolata diventa un errore se ci fermiamo a essa, e il movimento sociale permette di concepire le fluttuazioni dell'idea letteraria anche se ogni singola opera supera in qualche modo le concezioni che si possono avere dell'arte, perché essa è sempre in certo senso incondizionata, viene dal nulla e tiene il mondo sospeso nel nulla. Siccome, inoltre, le nostre considerazioni ci hanno permesso di intravvedere una specie di dialettica dell'idea di letteratura, noi possiamo, senza pretendere affatto di fare una storia della letteratura, rievocare il movimento di questa dialettica negli ultimi secoli per scoprire infine, fosse solo come ideale, l'essenza pura

dell'opera d'arte e del pari il tipo di pubblico – cioè di società – che essa esige.

Io dico che la letteratura di una determinata epoca non è libera quando non è giunta alla coscienza esplicita della sua autonomia e si sottomette a un potere temporale o a un'ideologia, cioè quando si considera da se stessa come un mezzo e non come un fine incondizionato. Non c'è dubbio, in questo caso, che le opere, prese una per una, superano questa servitù e che ciascuna di esse racchiude un'esigenza incondizionata, ma solo implicitamente. Io dico che una letteratura è astratta quando non ha ancora acquisito la coscienza piena della sua essenza, quando ha posto solo il principio dell'autonomia formale e considera indifferente il soggetto dell'opera. Da questo punto di vista il secolo XII ci offre l'immagine di una letteratura concreta e non libera. Concreta, perché contenuto e forma si confondono; s'impara a scrivere solo per scrivere di Dio; il libro è lo specchio del mondo in quanto il mondo è opera sua: è creazione non-essenziale ai margini di una Creazione superiore; è lode, palma, offerta, puro riflesso. Nello stesso tempo la letteratura cade nella non-libertà; cioè, siccome in ogni caso è riflessività del corpo sociale, rimane allo stadio di riflessività non riflessa, si fa mediatrice dell'universo cattolico, ma per il letterato essa rimane l'immediato: recupera il mondo, ma perde se stessa.

Ma siccome l'idea riflessiva deve necessariamente riflettersi, i tre esempi che noi abbiamo studiati in seguito ci hanno palesato un movimento di recupero della letteratura per se stessa, cioè il suo passaggio dallo stato di riflessione irriflessa e immediata a quello di mediazione riflessa. Concreta e non libera in un primo tempo, essa si libera con la negazione e cade nell'astrazione; più precisamente diventa, nel secolo XVIII, la negazione astratta, prima di divenire verso la fine del secolo XIX e all'inizio del XX la negazione assoluta. Alla fine di questa evoluzione essa ha rotto tutti i legami con la società: non ha nemmeno più un pubblico. «Ciascuno sa», dice Paulhan, «che ai nostri giorni vi sono due letterature: la cattiva, che è illeggibile ma la si legge molto, e la buona, che nessuno legge.» Ma anche questo è un progresso: al termine di questo isolamento altero, di questo rifiuto sprezzante di qualsiasi efficacia, c'è la distruzione della letteratura per se stessa; dapprima il terribile «non è *che* la letteratura», poi diventa quel fenomeno letterario che sempre Paulhan chiama «terrorismo» e che nasce press'a poco insieme all'idea di gratuità parassitaria e come sua antitesi, fenomeno che progredisce per tutto il secolo XIX stringendo con essa legami irrazionali per raggiungere il culmine poco avanti la prima grande guerra. Nel terrorismo o piuttosto nel complesso «terroristico» – perché esso è un nodo di vipere – si potrebbero distinguere: 1) un disgusto così profondo del segno grafico in quanto tale, da condurre a preferire in ogni caso la cosa significata alla parola, l'atto alla parola, la parola considerata come oggetto alla «parola-che-significa», cioè, in fondo, la poesia alla prosa, il disordine spontaneo alla composizione; 2) uno sforzo per fare della letteratura un'espressione come le altre della vita invece di sacrificare la vita alla letteratura; 3) una crisi della coscienza morale dello scrittore, cioè la dolorosa sconfitta del parassitismo. Così, senza che la letteratura pensi un istante a perdere la sua autonomia formale, essa diventa negazione del formalismo e si pone la questione del suo contenuto essenziale. Oggi noi abbiamo superato il terrorismo e possiamo servirci della sua esperienza e delle analisi precedenti per fissare i tratti essenziali di una letteratura concreta e libera.

Abbiamo detto che lo scrittore si rivolgeva per principio a tutti gli uomini. Ma subito dopo abbiamo precisato che era letto solo da pochi. Dal divario fra pubblico ideale e pubblico reale è nata l'idea di un'universalità astratta. Cioè l'autore postula l'eterno ricostruirsi in un futuro illimitato del piccolo gruppo di lettori di cui egli al presente dispone. La gloria letteraria assomiglia stranamente all'eterno ritorno di Nietzsche: è una lotta contro la storia. Qui come là il ricorso all'infinito del tempo cerca di compensare l'insuccesso nello spazio (ritorno all'infinito del lettore-gentiluomo per l'autore del XVII secolo, estendersi all'infinito del club degli scrittori e del pubblico di specialisti per quello del XIX secolo). Ma siccome è pacifico che la proiezione nell'avvenire del pubblico reale e presente ha per effetto di perpetuare, almeno secondo l'autore, l'esclusione della maggior parte degli uomini, siccome inoltre questo credere in un'infinità di lettori di là da nascere tende a prolungare il pubblico in atto con un pubblico fatto di uomini solo possibili, l'universalità cui mira la gloria è parziale e astratta. Siccome poi la scelta del pubblico condiziona in una certa misura la scelta del soggetto, la letteratura che si è posta la gloria come scopo e come idea regolatrice deve rimanere anch'essa astratta. Per universalità concreta si deve intendere al contrario la totalità degli uomini viventi in una determinata società. Se il pubblico dello scrittore riuscisse un giorno a estendersi tanto da abbracciare questa totalità, non per questo l'eco della sua opera dovrebbe necessariamente limitarsi al tempo presente; ma all'eternità astratta della gloria, sogno impossibile e vano di un assoluto, egli opporrebbe una du-

rata concreta e finita, che egli stesso determinerebbe con la scelta dei suoi argomenti, e che non lo strapperebbe alla storia ma anzi definirebbe la sua situazione in un'epoca sociale. Ogni ingiustizia umana, infatti, delimita una certa zona di futuro attraverso il suo programma; se io mi metto a seminare pongo davanti a me un anno intero di attesa; se mi sposo il mio atto mi pone davanti l'intera mia vita; se mi do alla politica ipoteco un avvenire che si protrarrà oltre la mia morte. Così è per gli scritti. Oggi sotto la maschera dell'immortalità consacrata, che si ha l'abitudine di augurarsi, si scoprono delle pretese molto più modeste e più concrete: il *Silence de la Mer* si proponeva di spingere al rifiuto i francesi sollecitati dal nemico a collaborare. La sua efficacia e di conseguenza il suo pubblico in atto, non potevano andare oltre l'occupazione. I libri di Richard Wright rimarranno vivi finché la questione negra non sarà stata risolta dagli americani. Dunque non si tratta per lo scrittore di rinunciare a sopravvivere. Al contrario: è lui che deve decidere; finché agisce vivrà. Dopo verranno i titoli onorifici e il riposo. Oggi, per voler sfuggire alla storia, egli dà inizio alla sua situazione di letterato emerito il giorno dopo la sua morte e, qualche volta, anche prima.

Così il pubblico concreto sarebbe un'immensa domanda «femminile», l'attesa di una società intera che lo scrittore dovrebbe accogliere e soddisfare. Ma per questo bisognerebbe che il pubblico fosse libero di chiedere e lo scrittore di rispondere. Ciò significa che le questioni di un gruppo o di una classe non devono mai mettere in ombra quelle degli altri ambienti; altrimenti ricadremmo nell'astratto. In breve, la letteratura in atto può raggiungere la sua piena essenza solo in una società senza classi. Solo in essa lo scrittore potrebbe accorgersi che non c'è nessuna differenza fra il suo *soggetto* e il suo *pubblico*. Perché il soggetto della letteratura è sempre stato l'uomo nel mondo. Ma finché il pubblico virtuale rimane come un mare oscuro attorno alla piccola isola luminosa del pubblico reale, lo scrittore rischia di confondere gli interessi e le preoccupazioni dell'uomo con quelli di un piccolo gruppo privilegiato. Se invece il pubblico si identificasse con l'universale concreto, lo scrittore potrebbe scrivere veramente della totalità degli umani: non dell'uomo astratto di tutte le epoche e per un lettore senza tempo, ma dell'uomo intero della sua epoca e per i suoi contemporanei. Di colpo l'antinomia letteraria della soggettività lirica e della testimonianza obiettiva sarebbe superata. Impegnato con i suoi lettori nella stessa avventura, situato come loro in una collettività senza incri-

nature, lo scrittore, parlando di loro, parlerebbe di se stesso, e parlando di se stesso parlerebbe di loro. Siccome nessun orgoglio da aristocratico lo spingerebbe più a negare di «aver preso posizione» egli non cercherebbe più di volare al di sopra del suo tempo per darne testimonianza davanti all'eternità, ma essendo la sua situazione universale, egli interpreterebbe le speranze e le ire di tutti gli uomini e così si esprimerebbe per intero, cioè non come creatura metafisica, alla maniera del *clericus* medioevale, né come animale psicologico, come i nostri classici, e nemmeno come entità sociale, ma come una totalità che emerge dal mondo nel vuoto e che racchiude in sé tutte queste strutture nell'unità indissolubile della condizione umana: la letteratura sarebbe veramente antropologica nel senso più completo della parola. In una società come questa è naturale che non ci sarebbe più traccia di separazione fra temporale e spirituale. Noi infatti abbiamo visto che questa divisione corrisponde necessariamente a una non-libertà dell'uomo e anzitutto della letteratura; le nostre analisi ci hanno mostrato che essa tende sempre a opporre alle masse indifferenziate un pubblico di professionisti, di amatori colti; che si appelli al Bello o al Vero, un letterato è sempre dalla parte degli oppressori cane da guardia o buffone: sta a lui scegliere. Benda ha scelto lo scettro del pagliaccio, Marcel il ciborio; erano in pieno diritto di farlo, ma, se la letteratura un giorno deve poter godere della sua vera essenza, lo scrittore, senza classe, senza conventicole, senza salotti, senza eccesso di onori, senza indegnità, sarà immesso nel mondo, fra gli uomini, e la nozione stessa di conventicola letteraria apparirà inconcepibile. D'altronde lo spirituale poggia sempre su un'ideologia, e le ideologie sono libertà quando si vengono facendo, oppressione quando sono fatte; lo scrittore, giunto alla piena coscienza di se stesso, non si farà dunque il conservatore di nessun eroe spirituale, non conoscerà più il movimento centrifugo per cui certuni dei suoi predecessori allontanavano il loro sguardo dal mondo per contemplare il firmamento dei valori costituiti: egli saprà che la sua funzione non consiste nell'adorare lo spirituale, ma nella spiritualizzazione. Spiritualizzazione, cioè «rappresentazione». E non c'è altro da spiritualizzare, niente altro da rappresentare che questo mondo vario e concreto con la sua pesantezza, la sua opacità, le sue zone di assoluto e il suo formicolare di fatti particolari e quel Male invincibile che lo rode senza mai riuscire a distruggerlo. Lo scrittore lo rappresenterà nella sua crudezza, trasudante, maleodorante, come è giorno per giorno, per presentarlo a delle libertà sulla base di

una libertà. La letteratura in questa società senza classi sarebbe dunque il mondo presente a se stesso, sospeso in un atto libero e offrentesi al libero giudizio di tutti gli uomini, la coscienza di sé, di una società senza classi; attraverso il libro i membri di questa società potrebbero a ogni momento fare il punto, vedere se stessi e la loro situazione.

Ma siccome il ritratto compromette il modello e la semplice rappresentazione è già invito al cambiamento, siccome l'opera d'arte, presa nella totalità delle sue esigenze, non è semplice descrizione del presente ma giudizio di questo presente in nome dell'avvenire, siccome infine ogni libro implica un appello, questa coscienza di sé è già superamento di se stessi. L'universo non è confutato in nome del semplice «consumo», ma in nome delle speranze e delle sofferenze di coloro che lo abitano. Così la letteratura concreta sarà sintesi della Negazione come potere di sottrarsi al dato e sintesi dell'Iniziativa come abbozzo di un ordine futuro: essa sarà la Festa, lo specchio ustorio che brucia tutto quello che vi si riflette e la generosità, cioè la libera invenzione, il dono. Ma se essa deve poter unire questi due aspetti complementari della libertà, non basta accordare allo scrittore la libertà di dire tutto: bisogna che egli scriva per un pubblico che abbia la libertà di cambiare tutto, il che significa non solo soppressione delle classi, abolizione di qualsiasi dittatura, ma eterno rinnovamento dei quadri, rovesciamento continuo dell'ordine, appena questo accenna a volersi fissare. In una parola la letteratura è per sua stessa essenza la soggettività di una società in rivoluzione permanente. In una società come questa essa supererebbe l'antinomia della parola e dell'azione. In nessun caso potrà essere paragonata a un atto: è falso che l'autore *agisca* sui suoi lettori: egli fa solo appello alla loro libertà e, perché le sue opere abbiano qualche effetto, è necessario che il pubblico le consideri per suo conto in seguito a una decisione incondizionata. Ma in una collettività che si critica incessantemente e si giudica e si trasforma, l'opera scritta può essere una condizione essenziale dell'azione, cioè il momento della coscienza riflessiva.

Così in una società senza classi, senza dittatura e senza stabilità, la letteratura finirebbe con il prendere coscienza di se stessa; comprenderebbe che forma e contenuto, pubblico e soggetto, sono identici, che la libertà formale di dire e la libertà materiale di fare si completano, e che si deve usare dell'una per reclamare l'altra; capirebbe che essa manifesta nel modo migliore la soggettività della persona quando esprime il più profondamente possibile le esigenze collettive,

e reciprocamente che la sua funzione è di presentare l'universale concreto all'universale concreto, e il suo fine è di appellarsi alla libertà degli uomini, perché realizzino e difendano il regno della libertà umana. Ben'inteso si tratta di un'utopia: è possibile concepire questa società ma non disponiamo di nessun mezzo pratico per attuarla. Essa però ci ha permesso di intravvedere in quali condizioni l'idea di letteratura si possa manifestare nella sua pienezza e nella sua purezza.